

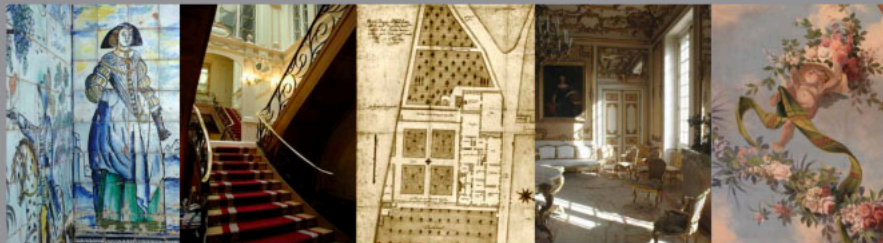
Isabel Mendonça . Helder Carita . Marize Malta

Coordenação

A CASA SENHORIAL

em Lisboa e no Rio de Janeiro:

Anatomia dos Interiores



Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A CASA SENHORIAL

em Lisboa e no Rio de Janeiro:

Anatomia dos Interiores



Coordenação

Isabel Mendonça . Hélder Carita . Marize Malta

A CASA SENHORIAL
em Lisboa e no Rio de Janeiro:

Anatomia dos Interiores

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

2014

FCT (PTDC/EAT-HAT/112229/2009)

ISBN: 978-989-99192-0-4

(Universidade Nova de Lisboa)

ISBN: 978-85-87145-60-4

(Universidade Federal

do Rio de Janeiro)

*A Casa Senhorial
em Lisboa e no Rio de Janeiro:
Anatomia dos Interiores*

Design gráfico:

Atelier Hélder Carita

Secretariado:

Lina Oliveira

Tiago Antunes

Depósito legal:

383142 / 14

Tipografia:

Norprint

Tiragem:

300 exemplares

LISBOA – RIO DE JANEIRO 2014

Coordenação

Isabel M. G. Mendonça

Hélder Carita

Marize Malta

Edição conjunta

Instituto de História da Arte (IHA) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa

ISBN: 978-989-99192-0-4

Escola de Belas Artes (EBA) – Universidade Federal do Rio de Janeiro

ISBN:

© Autores e IHA

Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são da inteira responsabilidade dos seus autores.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto com a referência EAT-HAT.112229.2009.

ÍNDICE

MECENAS E ARTISTAS. VIVÊNCIAS E RITUAIS

- 18 **Cátia Teles e Marques**
Os paços episcopais nos modelos de representação protagonizados por bispos da nobreza no período pós-tridentino em Portugal
- 44 **Daniela Viggiani**
“L’ Abecedario Pittorico” de Pellegrino Antonio Orlandi
- 64 **Celina Borges Lemos**
André Guilherme Dornelles Dangelo
Solar “Casa Padre Toledo”: o bem cultural como uma conjunção ritualística de espaços e tempos limiares
- 86 **Miguel Metelo de Seixas**
O uso da heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento

ARQUITECTURA, ESTRUTURAS E PROGRAMAS DISTRIBUTIVOS

- 112 **Isabel Soares de Albergaria**
O Palácio dos Câmara “aos Mártires” – um caso excepcional da opulência seiscentista
- 134 **João Vieira Caldas**
Maria João Pereira Coutinho
O Nome e a Função: Terminologia e Uso dos Compartimentos na Casa Nobre Urbana da Primeira Metade do Século XVIII
- 190 **Hélder Carita**
O Palácio Ramalhete, nas Janelas Verdes: uma tipologia de palacete pombalino
- 208 **Ana Lúcia Vieira dos Santos**
Formas de morar no Rio de Janeiro do século XIX: espaço interior e representação social

- 224 **Mariana Pinto da Rocha Jorge Ferreira**
Tiago Molarinho Antunes
O Palácio dos Condes da Ribeira Grande, na Junqueira:
análise do conjunto edificado
- 248 **José Pessôa**
Padrões distributivos das casas senhoriais no Rio de Janeiro
do primeiro quartel do século XIX
- 272 **José Marques Morgado Neto**
As Casas Senhoriais da Belém colonial entre os séculos XVIII e XIX: sob a perspectiva dos relatos de viajantes, da iconografia da época e da remanescência no centro histórico da cidade
- 292 **Gustavo Reinaldo Alves do Carmo**
O Palácio das Laranjeiras e a *Belle Époque* no Rio de Janeiro (1909-1914)
- 318 **Patrícia Thomé Junqueira Schettino**
Celina Borges Lemos
“O Palacete Carioca”. Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial da elite e a evolução do papel social feminino no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro
- 338 **Felipe Azevedo Bosi**
Palácio Isabel: o Palácio do Conde e Condessa d’Eu
no Segundo Reinado brasileiro
- 346 **Paulo Manta Pereira**
A arquitetura doméstica de Raul Lino (1900-1918). Expressão meridional do *Arts and Crafts*, ou síntese local de um movimento artístico universal do último terço de oitocentos

A ORNAMENTAÇÃO FIXA

- 366 **Ana Paula Correia**
Memórias de casas senhoriais – patrimónios esquecidos
- 382 **Sofia Braga**
Sobre a Sala Pompeia do Antigo Palácio da Ega

- 404 **Cristina Costa Gomes**
Isabel Murta Pina
Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas
- 424 **Ana Pessoa**
As Artes Decorativas no Rio de Janeiro do século XIX: um panorama
- 444 **Isabel Mendonça**
Estuques de Paris e “parquets” de Bruxelas num palácio oitocentista de Lisboa
- 472 **Isabel Sanson Portella**
Análise Tipológica dos Padrões dos Pisos de *Parquet* dos Salões
do Palácio Nova Friburgo / Palácio do Catete
- 482 **Alexandre Mascarenhas**
Cristina Rozisky
Fábio Galli
A “Casa Senhorial” em Pelotas no século XIX: família Antunes Maciel
- 502 **Miguel Leal**
A Pintura Decorativa do Palacete Alves Machado: um estudo de caso
- 516 **Rosa Arraes**
A função social das decorações e seus ornatos dos palacetes
na *Belle-époque* da Amazônia

EQUIPAMENTO MÓVEL

- 536 **Maria João Ferreira**
Ecos de hábitos e usos nos inventários: os adereços têxteis nos interiores
das residências senhoriais lisboetas seiscentistas e setecentistas
- 562 **Marize Malta**
Sumptuoso leilão de ricos móveis... Um estudo sobre o mobiliário das casas
senhoriais oitocentistas no Rio de Janeiro por meio de leilões



APRESENTAÇÃO

Com este volume completa-se a etapa final de um projecto de investigação iniciado em Agosto de 2011 e desenvolvido em paralelo em Lisboa e no Rio de Janeiro: “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”. Como o título claramente sugere, foram investigadas memórias comuns em registos múltiplos que da arquitectura se cruzam com as artes decorativas e com as vivências interiores, propondo-se uma visão aprofundada e abrangente do fenómeno da casa das elites nos dois países.

Financiado em Portugal pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e no Brasil pela Fundação Casa de Rui Barbosa, do Ministério da Cultura, o projecto conjugou duas equipas de investigação – a portuguesa, sediada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a coordenação de Isabel Mendonça e Hélder Carita, em ligação com o Centro de Estudos de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, e a brasileira, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, dirigida por Ana Pessoa, em articulação com a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, representada por Marize Malta.

A divulgação da investigação realizada em 2012 e 2013 foi objecto de um livro anterior – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores* (coord. de Marize Malta e Isabel Mendonça), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Lisboa, Universidade Nova de Lisboa e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva – que reuniu as comunicações apresentadas em dois encontros, a 9 de Maio de 2012, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e a 17 de Janeiro de 2013, no Palácio Fronteira em Lisboa.

No livro que agora se publica reúnem-se os contributos de vários historiadores de arte portugueses e brasileiros sobre um dos aspectos menos conhecidos do nosso património artístico comum: a casa senhorial em contexto urbano e rural, escrutinada através da organização e articulação dos espaços e da decoração dos seus interiores, testemunho do dia-a-dia das famílias que a habitaram.

São 26 textos, que congregam o essencial das comunicações apresentadas no colóquio luso-brasileiro “A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos interiores”, que durante três dias – de 4 a 6 de Junho de 2014 – juntou em Lisboa, no Museu de

Página anterior

Sequência de salas do piso nobre. Quinta da Francelha. Prior Velho, Lisboa

Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, mais de três dezenas de especialistas em torno de quatro vertentes de análise do espaço residencial das elites ao longo de três séculos.

O primeiro desses temas – *Mecenas e artistas; vivências e rituais* – suscitou quatro intervenções:

Cátia Teles e Marques analisa os paços de três bispos da nobreza portuguesa (D. Jorge de Ataíde, D. Teotónio de Bragança e D. Afonso de Castelo-Branco) como modelos de representação do alto clero secular no período pós-tridentino;

Daniela Viggiani debruça-se sobre as colecções de pintura europeia reunidas nos palácios lisboetas de D. Francisco de Mascarenhas e de D. Diogo de Noronha Veiga e Nápoles, partindo dos comentários de Pietro Guarienti, mercador de arte e restaurador italiano que residiu em Lisboa na década de 1730;

Celina Borges Lemos e André Guilherme Dornelles Dangelo abordam a casa nobre do padre Toledo, vigário da matriz de Santo António, em S. João Del Rei (Minas Gerais), como marco arquitectónico simbólico de finais do século XVIII;

Miguel Metelo de Seixas reflecte sobre a utilização da Heráldica como forma de construção visual de uma auto-representação das camadas proeminentes da sociedade portuguesa do Antigo Regime.

No segundo tema – *Arquitectura, estruturas e programas distributivos* –, destaca-se o espaço interior da casa senhorial e as lógicas de circulação, a função das várias divisões, as salas de aparato, as zonas privadas e as zonas de serviço:

Isabel Soares de Albergaria revela-nos os aspectos tipológicos, espaciais e distributivos do destruído palácio seiscentista dos Câmaras, aos Mártires, na cidade de Lisboa;

João Vieira Caldas e Maria João Pereira Coutinho discutem a terminologia e o uso dos compartimentos na casa nobre urbana da primeira metade do século XVIII, a partir da correspondência (transcrita neste volume) entre o conde de Tarouca e o seu filho, monteiro-mor, sobre as obras em curso no palácio lisboeta da calçada do Combro;

Hélder Carita analisa o palácio Ramalhete, na rua das Janelas Verdes, em Lisboa, enquanto tipologia do palacete pombalino que irá divulgar-se no século XIX;

Ana Lúcia Vieira dos Santos traça a evolução de quatro casas senhoriais da região do Rio de Janeiro, modificadas para atender às necessidades de representação da corte portuguesa em inícios do século XIX;

Conjugando fontes manuscritas com a leitura arquitectónica, **Mariana Pinto Ferreira e Tiago**

Molarinho Antunes analisam as transformações do palácio dos condes da Ribeira Grande, na Junqueira, residência da família até inícios do século XX;

José Pessoa recria os padrões distributivos das casas senhoriais do primeiro quartel do século XIX no Rio de Janeiro, partindo das plantas históricas e dos levantamentos dos edifícios ainda existentes;

A partir de relatos de viajantes, de fontes iconográficas e da análise das edificações remanescentes, **José Marques Morgado Neto** traça um quadro das residências aristocráticas de Belém do Pará no período colonial;

Os interiores do palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, mandado construir por Eduardo Guinle entre 1909 e 1914, são analisados na sua distribuição e função originais por **Gustavo Reinaldo Alves do Carmo**;

Patrícia Thomé Junqueira Schettino e **Celina Borges Lemos** estudam os palacetes cariocas na transição entre os séculos XIX e XX, relacionando as transformações da arquitectura residencial das elites com a evolução do papel social da mulher;

Através de textos e imagens, **Felipe Azevedo Bosi** reconstitui o palácio Isabel, residência do conde e da condessa d’Eu, antes da sua adaptação a sede do governo estadual do Rio de Janeiro;

Finalmente, **Paulo Manta Pereira** analisa a arquitectura doméstica de Raul Lino enquanto expressão meridional do *Arts and Crafts*.

No terceiro tema proposto para este colóquio – **Ornamentação fixa** – deu-se especial destaque à decoração aplicada, do azulejo à pintura mural, passando pelos estuques decorativos, pela madeira e pedraria, pelos tecidos e papel de parede:

Ana Paula Rebelo Correia revive no seu texto as memórias de casas senhoriais lisboetas do século XVIII, com os seus patrimónios esquecidos;

Sofia Braga analisa a pintura mural neo-clássica da “sala Pompeia”, no antigo palácio da Ega, na Junqueira, identificando as suas fontes de inspiração;

Os papéis de parede chineses do século XVIII que ainda subsistem em algumas casas senhoriais portuguesas são o tema da comunicação de **Ana Cristina da Costa Gomes** e **Isabel Murta Pina**;

Ana Pessoa comenta as artes decorativas nas casas das elites do Rio de Janeiro no século XIX, estudadas pela equipa brasileira no âmbito do projecto “A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos interiores”;

Os estuques e os “parquets” do palácio construído em Lisboa por José Maria Eugénio de Almeida, em meados do século XIX, são analisados por **Isabel Mayer Godinho Mendonça**, que

revela a identidade dos executantes e a sua influência na arte portuguesa da época;

Isabel Sanson Portella identifica as tipologias dos padrões dos “parquets” dos salões do palácio Nova Friburgo (actual Museu da República), construído em meados do século XIX no Rio de Janeiro;

Alexandre Mascarenhas, Cristina Rozisky e Fábio Galli ocupam-se da decoração aplicada nas casas senhoriais oitocentistas em Pelotas, no Estado de Rio Grande do Sul, com destaque para os palacetes da família Antunes Maciel;

Miguel Leal analisa a pintura decorativa do palacete Alves Machado, na rua do Salitre, em Lisboa, que atribui a Pereira Cão, um dos mais conhecidos pintores decoradores portugueses na viragem para o século XX;

Rosa Arraes estuda a decoração aplicada nas casas das elites de Belém do Pará durante o período de grande desenvolvimento económico que ficou conhecido como o “Ciclo da Borracha”.

No quarto tema do colóquio – *Equipamento móvel* – analisam-se os objectos que contribuíram para o aparato e conforto das casas ao longo de gerações. Aqui se incluem os textos de duas comunicações versando épocas e locais distintos:

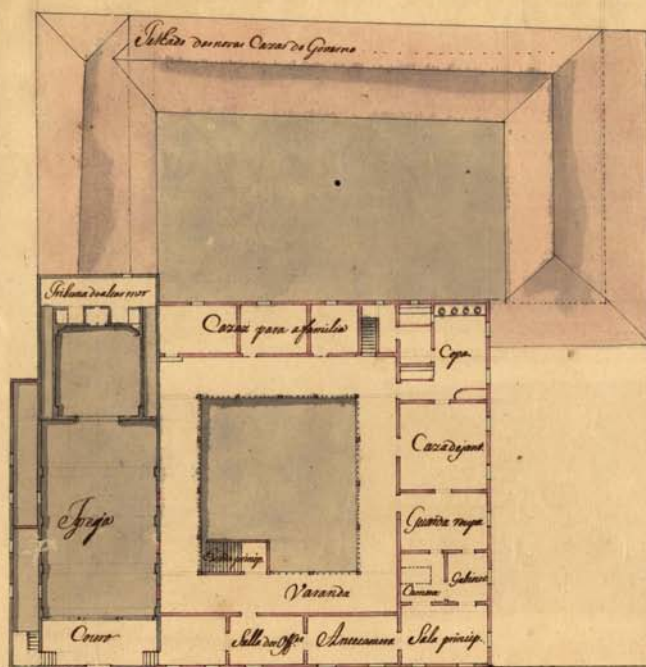
Maria João Ferreira analisa os adereços têxteis nos interiores das residências senhoriais lisboetas seiscentistas e setecentistas, a partir de inventários;

Marize Malta identifica o mobiliário das casas senhoriais oitocentistas no Rio de Janeiro através de uma fonte inusitada: os leilões publicitados em jornais locais.

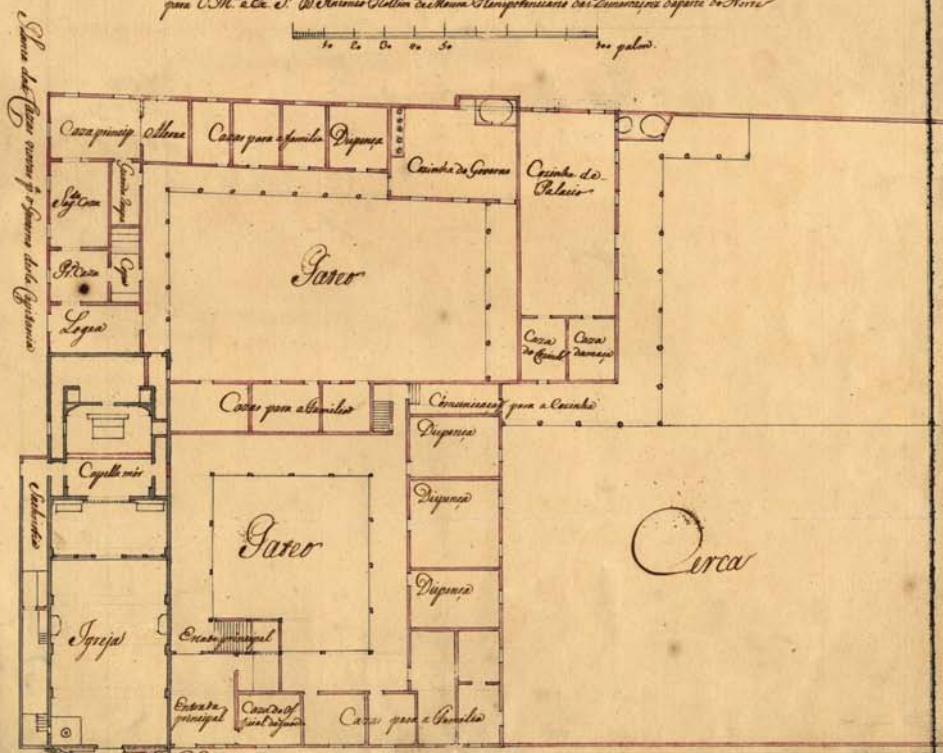
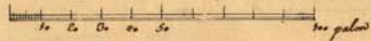
Isabel Mendonça

Hélder Carita

Marize Malta



Planta de Lino do Palácio Nuovo feita por ordem de M.^{ma} S.^{ta} Inaquim de Mello e Barros Gov.^{da} desta Cap.^{ma}
para M.^{ma} e E.^{ma} S.^{ta} D. Francisca de Mello Planiptenariaria das Democracias de posse de Nossa



*Planta dehuato do Palacio realma dno
Do L^a R. eido f^a Cap^a Ing^a Felipe Arana*

*Planta do Palácio novo
feito (...) para o III e
Ex. mo Sr. D. António
Rolim de Moura,
Plenipotenciario das
Demarcações da parte
do Norte.*
Biblioteca Nacional
de Portugal





*MECENAS E ARTISTAS.
VIVÊNCIAS E RITUAIS*

O Carnaval de Veneza, pintura
perspectivada em tela de
Columbano Bordalo Pinheiro,
Quinta do Beau-Séjour, 1887, Lisboa

Palavras-chave
Modelos de
conduta e
representação
episcopal,
paço episcopal,
cultura material,
consumo,
literatura de
comportamento e
de sociabilidade

Keywords
Ideals of conduct
and self-fashioning
of bishops,
episcopal palace,
material culture,
consumption,
books of conduct
and civility

Resumo/Abstract

Os paços episcopais e os modelos de representação
protagonizados por bispos da nobreza no período pós-tridentino em Portugal

Os modelos de representação dos bispos e as formas de habitar os seus paços no período que seguiu ao Concílio de Trento são considerados, primeiro, a partir da literatura de comportamento e de sociabilidade produzida no século XVI, nomeadamente por Gasparo Contarini e frei Bartolomeu dos Mártires. Seguidamente, problematiza-se o caso português, fundamentando a análise nos relatos biográficos dos bispos D. Jorge de Ataíde, D. Teotónio de Bragança e D. Afonso de Castelo Branco. Nas descrições da vida destes bispos, descendentes da nobreza do reino, os interiores dos paços surgem como indicadores dos códigos de civilidade coetâneos e dos modelos de representação pública de quem os habitou. O principal objectivo deste artigo é avaliar as práticas de consumo e os códigos de civilidade das elites, alargando o âmbito do estudo das casas senhoriais portuguesas às do clero secular na transição do século XVI para o XVII.

Episcopal palaces and the ideals of self-fashioning
favored by the Portuguese noble bishops during the post-Trent period

On this essay I evaluate the ideals of self-fashioning of the bishops and their life style in the period that followed the Council of Trent after the books of conduct and civility written in the sixteenth century, namely by Gasparo Contarini and Bartolomeu dos Mártires. Secondly, I pay attention to the Portuguese case, basing my analysis on the biographies of the bishops Jorge de Ataíde, Teotónio de Bragança and Afonso de Castelo Branco. On the accounts of the life of these bishops, who were descendants of the nobility of Portugal, the interiors of the episcopal palaces emerge as indicators of the codes of conduct and the models of public representation of the time. The main point of this study is to assess the practices of consumption and the civility codes of the elites, by broadening the scope of the study of the Portuguese manors to the secular clergy palaces in the transition of the sixteenth to the seventeenth century.

Cátia Teles e Marques. *Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA). Doutorada em História da Arte Moderna (FCSH/NOVA), tem dedicado a sua investigação ao estudo da arquitectura religiosa no período moderno, na perspectiva da leitura tipológica dos espaços e das artes decorativas, cruzada com as questões da encomenda e da liturgia. Entre as suas publicações, destaca-se a co-coordenação científica do n.º 9 da Revista de História da Arte – Arquitectura, Urbanismo e Artes Decorativas. Séculos XVII e XVIII (IHA/NOVA, 2012). Endereço electrónico: catiatelesemarques@gmail.com*

Os paços episcopais e os modelos de representação protagonizados por bispos da nobreza no período pós-tridentino em Portugal

Cátia Teles e Marques

Os modelos de representação dos bispos e as formas de habitar os paços episcopais em Portugal, nas décadas que se seguiram ao encerramento do Concílio de Trento, são aspectos de uma realidade que não tem recebido a merecida atenção por parte da historiografia portuguesa, considerando que este período foi fecundo na implementação de reformas diocesanas. Uma delas, em especial, referiu-se ao dever de residência obrigatória dos prelados nos seus bispados, que conduziu à reforma dos paços ou à construção de edifícios de raiz para acolher em permanência os bispos e as suas casas. A casa do bispo era constituída por um conjunto de indivíduos ao seu serviço, ocupando as diferentes funções e cargos que a vida da residência oficial de um prelado exigia. Como a casa de um nobre, os diferentes criados, familiares e oficiais asseguravam as respectivas tarefas de manutenção da casa, responsabilidades administrativas e, ainda, dos ofícios litúrgicos da capela¹. Mas, o paço episcopal acumulava, além disso, as funções de sede da Mitra. Não era, por essa razão, apenas uma residência, mas também o centro da gestão e governo diocesano, dividindo-se virtualmente em três sectores distintos – residência do bispo, centro da administração diocesana e áreas funcionais – distribuídos pelos diferentes pisos e alas do edifício. Em virtude da orgânica funcional e hierárquica complexa da casa de um bispo, os projectos de renovação dos palácios na Época Moderna terão procurado dar resposta a estes requisitos práticos, conduzindo a uma maior especialização da organização interna dos paços, mas a falta de estudos nesta área não permite tirar ainda conclusões a este respeito. A obra de arquitectura devia atender, igualmente, à nobreza dos edifícios consonante com o estatuto dos representantes da elite da Igreja. Assim, tal como as casas senhoriais, os paços dos prelados dispunham de elementos nobilitantes nas fachadas, como os portais armoriados que marcavam a autoridade de quem os habitava. Passando o portal exterior, o visitante veria pátios, fontes e jardins. E portas adentro sucediam-se várias

dependências adaptadas às funções a que eram destinadas em cada prelatura.

É importante notar que o paço episcopal era ocupado e despejado de pessoas e de objectos com o vagamento da sede. Os antístites deixavam o cargo levando consigo a sua «casa» e os seus bens móveis ou, em caso de morte, legavam as suas posses em testamento a quem de sua vontade. A forma de habitar os palácios da diocese e a decoração dos interiores tinha, assim, um carácter efémero, pelo que as escolhas de um bispo reflectem os seus códigos de conduta e de civilidade.

A casa constituía, em última instância, a própria imagem pública e material da autoridade episcopal, conduzindo em alguns momentos a excessos no luxo e no poder que foram substancialmente criticados no processo das reformas religiosas ao longo do século XVI. Críticas que tiveram consequências no refreamento das formas de representação pública. Desenvolveu-se, então, uma reflexão acerca do modelo ideal de bispo, nomeadamente através da literatura de comportamento e de sociabilidade, como o tratado *De officio episcopi* de Gasparo Contarini (1517) ou o *Stymulus Pastorum* de frei Bartolomeu dos Mártires (1564). Estas obras, em particular a última, promoveram o modelo de bispo «Pastor da Igreja», por oposição ao que vigorava até então: o de «Príncipe da Igreja», mais próximo dos padrões da alta nobreza e pouco coerente com os princípios da Reforma Católica.

O principal objectivo deste estudo é aferir se o ideal tridentino de «Pastor da Igreja» se traduziu em alterações efectivas no modo de habitar os paços episcopais em Portugal e se houve mudanças quanto às práticas de consumo e aos códigos de conduta dos bispos descendentes da nobreza titular do reino. Para este efeito, parti da leitura das biografias coevas de três prelados do período pós-tridentino: D. Jorge de Ataíde (bispo de Viseu, 1568-78), D. Teotónio de Bragança (arcebispo de Évora, 1578-1602) e D. Afonso de Castelo Branco (bispo de Faro e de Coimbra, 1581-85; 1585-1615). Nestes relatos revela-se a forma como os bispos habitaram os seus paços, que obras mandaram empreender, as peças que decoravam os interiores e os objectos que tinham ao seu serviço.

A LITERATURA DE COMPORTAMENTO E DE SOCIABILIDADE E OS MODELOS DE CONDUTA E DE REPRESENTAÇÃO DOS BISPOS NO SÉCULO XVI. AS OBRAS DE GASPARO CONTARINI E DE FREI BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES

No período da Reforma Católica, e muito em particular nos anos que se seguiram ao Concílio de Trento, valorizou-se o ideal do «Pastor da Igreja». Este modelo de actuação dos prelados caracterizava-se pelo cumprimento da obrigatoriedade de residência na diocese de que o bispo era titular; a austeridade e disciplina no modo de vida e na administração da sua

casa e governo da diocese; a atenção e caridade aos mais necessitados; a visitação regular de toda a região; e o exercício da pregação, celebração e administração dos sacramentos. Estes aspectos foram regulamentados oficialmente pelos decretos tridentinos, mas reflectiam uma preocupação anterior despoletada pelos movimentos de reforma religiosa.

As normas de conduta e deveres do múnus episcopal vinham sendo, aliás, tratados pela literatura moderna desde o início do século XVI. De uma maneira geral, os modelos de comportamento e de civilidade adequados ao desempenho de um cargo foram sistematizados pela tratadística do Renascimento, fixando valores, regras e parâmetros baseados na tradição e nos bons exemplos do passado. Tal como para a política e sociedade temporal, onde representam expoentes literários *Il Principe* (Niccolò Maquiavel, 1513) e *Il libro del cortegiano* (Baldassare Castiglione, 1515-19), também para as dignidades eclesiásticas se destinaram tratados como *De Cardinalatu* (Paolo Cortese, 1510) ou *De officio viri boni et probi episcopi* (Gasparo Contarini, 1517). No período tridentino e pós-tridentino, acrescentaram-se outros títulos, dentre os quais se destacou, em contexto ibérico, o *Stymulus Pastorum* de frei Bartolomeu dos Mártires (Roma, 1564; Lisboa, 1565)².

De officio episcopi, de Gasparo Contarini, além de inaugurar a codificação tratadística sobre o papel dos bispos, tem o particular interesse de ter sido redigido por um homem laico, sem experiência pastoral. O seu tratado reflecte as expectativas de um secular instruído e devoto quanto à hierarquia eclesiástica nas vésperas da Reforma da Igreja. A sua erudição e experiência política, como embaixador de Veneza junto do imperador Carlos V (1520-25), valeram-lhe posteriormente o favor do papa Paulo III, que o nomeou cardeal em 1535 e lhe delegou, dois anos depois, a chefia da comissão que delineou o Concílio de Trento. Contarini acabou por protagonizar um influente papel no impulso da Reforma Católica e as ideias que havia exposto no seu tratado, redigido meses antes da afixação das 95 teses de Martinho Lutero em Wittenberg, reflectiam justamente as inquietações e movimentações no sentido de uma mudança³.

Frei Bartolomeu dos Mártires, religioso professo na Ordem dos Pregadores, foi eleito arcebispo de Braga em 1558 e, nesta qualidade, esteve presente no Concílio de Trento (1561-63). A sua participação foi decisiva para a definição dos tópicos que deveriam orientar a reforma do clero. A reflexão e estudo de Mártires sobre o modelo de bispo deu origem ao *Stymulus Pastorum*, obra que levou para Trento e entregou pessoalmente ao cardeal Carlo Borromeo, o qual a mandou publicar duas vezes em Itália. *Estímulo de Pastores* é uma obra essencialmente marcada pela pesquisa e reflexão de Mártires em torno de textos teológicos e conciliares antigos, procurando exemplos e máximas para orientar a conduta modelar dos bispos no sentido de uma maior espiritualidade, sobriedade, humildade e modéstia.

Em ambas as obras, condena-se o absentismo da diocese e os usos do luxo e ostentação, e também a negligência de deveres, como a dotação de hospitais e a prática da pregação, pelos bispos do Renascimento. A restauração do ideal de «Pastor da Igreja» subtraía, assim, ao modelo de bispo «Príncipe da Igreja», que vigorara até Quinhentos, os excessos decorrentes do desempenho dos antístites que concebiam o seu cargo como uma dignidade secular, vivendo como a nobreza, mantendo a sua corte particular e patrocinando e encomendando obras de arquitectura e de arte sumptuosas⁴.

Assim, com o processo da Reforma Católica, o conceito de magnificência episcopal passou a ser ponderado e idealizado por via dos valores espirituais cristãos e da acção pastoral. Frei Bartolomeu dos Mártires criticou severamente os «bispos mundanos» por encontrarem na pompa e no luxo a demonstração da sua autoridade perante os súbditos e a sociedade secular:

Dizem os pastores de hoje: Não podemos manter os nossos súbditos no cumprimento do seu dever e na obediência, se não conseguirmos manter perante eles a autoridade, por meio da pompa própria do nosso estado. Ó cegueira mais que judaica!

Dizem os bispos mundanos: Se não nos rodearmos de fausto à altura da nossa posição, seremos desprezados pelos seculares.

Podem os prelados ser movidos à ostentação no seu estado, para prestígio da Igreja e para serem respeitados; esta razão é para eles o calcanhar de Aquiles: é por causa disso que sustentam um enxame de familiares turbulentos e vadios. Mas tal razão não tem nenhum peso⁵.

No entender de Gasparo Contarini, os bens ricos e de luxo deviam ser reservados para embelezamento das igrejas e para nobilitação da celebração litúrgica, não para serviço e estatuto pessoal do bispo. A grandeza deste devia ser expressada, primeiro, pela prática da caridade e cuidado com os pobres e, depois, pela liberalidade no patrocínio de obras e provimento das igrejas. Chamando a atenção para as principais virtudes necessárias e introduzindo muitos dos princípios que, mais tarde, foram revistos em Trento, a magnificência que Contarini propôs foi exposta nestes termos:

I would not want the ruler of the Christian flock to make use of it in such a way that he should think that this magnificence of the soul, which I am proposing, pertains to great and glittering table service for banquets, a vast row of servants, large and exceptional collection of tapestries and silver vases, and the other expenses of this sort, if I may now omit more shameful things. These things are not fittingable for anybody. Perhaps they will not be out of place for a prince,

and they will relate to magnificence. But nothing is more unsuitable for a bishop and pastor of the Christian flock. Rather I think the magnificence of a bishop relates first to his being very generous toward the needy and his building great hospices in which provision is made for the feeding and health of the poor, especially when they are sick. Secondly, as far as possible he should have splendid and elegant churches, chalices, vestments and the other things that relate to divine worship, without meanwhile neglecting his duty to the poor. A bishop deserves praise for his magnificence in these things⁶.

A casa era considerada o espelho da reputação daquele que a governava, quer nos aspectos materiais, quer na dimensão vivencial. Também Mártires defendeu a sobriedade do paço episcopal como reflexo da virtude requerida aos prelados: «a casa do bispo deve impor-se pela santidade, pela honestidade no olhar, no andar, no vestir, etc.», ou ainda «é mais útil e mais eficaz um prelado tender para a austeridade na mesa, no vestuário e no reduzido número de servos e em tudo o mais que diz respeito ao seu estado, do que aos seculares conformarem-se com isso»⁷.

No que respeitava à estrutura familiar da casa, fundamental para o bom cumprimento do múnus, o bispo devia controlar as condutas, o traje e a mesa daqueles que o serviam e rodeavam. Contarini e Mártires escreveram a este propósito:

This is also something which in my view contributes much to the bishop's reputation. [...] he will take heed of the food and clothing of his servants so that it may be evident that neither the dignity of episcopal rank has been slighted nor any luxury and display have been employed⁸.

Procurai conhecer os costumes e tendências dos vossos familiares; não fica bem serdes o último a conhecer os defeitos que há na vossa casa, como sabemos acontecer a tantos. Que uns se encarreguem da administração de umas coisas e outros de outras; quanto a vós, olhai pela disciplina; não a confieis a mais ninguém. [...] aplicai-lhe logo sanção⁹.

A moderação das práticas vivenciais – a frugalidade na mesa e comedimento no vestir – não só era importante em termos de disciplina, como permitia que se poupasse nos gastos para praticar a caridade. O arcebispo de Braga aconselhava por isso: «sê parco na mesa e no vestido para ter mais que repartir»¹⁰. Inspirado num dos concílios de Cartago, recomendava ainda que o bispo procurasse «que a sua mobília, a sua mesa e a sua alimentação fossem de pobre; e procurasse a autoridade própria da sua dignidade na fé e numa vida meritória»¹¹. Contarini não foi tão longe como Mártires, mas procurou refrear os excessos do seu tempo afirmando que «I do not praise parsimony but I strongly condemn a brilliant array of dishes

and foods and a crowd of servants and excessive elegance»¹².

Elegância excessiva e consumo de bens de luxo – ao longo do século XVI, no âmbito da hierarquia eclesial, procurou-se que tal prática fosse moderada por razões essencialmente morais e a literatura comportamental que aqui se apresenta é disso forte testemunho. De particular interesse é o registo e a distinção dos aspectos manifestamente reprovados por ambos os autores no respeitante ao interior dos paços episcopais e modos de representação. Eram considerados vergonhosos e indignos da casa de um bispo: baixelas ostensivas; conjuntos extraordinários de vasos de prata e de tapeçarias; mobiliário luxuoso; refeições providas de iguarias e pratos abundantes; trajes finos; número excessivo de criados. Além disso, não ficava bem a um bispo mostrar cuidado e preocupação desmedidos com questões consideradas mesquinhas e vãs decorrentes do consumo de bens sumptuários e de modos de habitar aparatosos, como fossem o inventário e conservação do recheio da casa.

I regard it very shameful and completely abominable for anybody to want to gather riches for himself from the pockets of the needy or to lavish the goods of the poor on magnificent home furniture, on a long rank of servants or other similar expenses. [...] in order to keep up the dignity of his rank, he should lean rather toward a lack of spending and absolutely rule out all superfluous expenses since in our time the greater sin lies in unnecessary expenditures¹³.

Que coisa mais indigna de um bispo, do que afanar-se pelos móveis e bens da sua casa, indagar tudo, inquirir de tudo, roer-se de suspeitas, deixar-se arrastar por coisas loucas e vãs? Digo isto para vergonha de alguns que todos os dias examinam os seus haveres, tudo contam, e de tudo exigem contas minuciosas até ao último ceitil¹⁴.

Sem dúvida que o *Stymulus Pastorum* foi da leitura do clero português, uma publicação certamente presente na maioria das livrarias especializadas dos bispos no período pós-tridentino. Quanto ao *De officio episcopi*, apesar de redigido em 1517, foi publicado pela primeira vez apenas em 1571¹⁵. Mas, há que ter em conta que estas obras eram vulgarmente difundidas em manuscrito alguns anos antes de serem impressas, pelo que é possível que o tratado do italiano tenha circulado nos círculos restritos do alto clero português antes de ter sido dado à estampa. Conhece-se, no entanto, pelo menos um exemplar das obras completas de Gasparo Contarini, que se sabe ter pertencido, muito significativamente, ao arcebispo D. Teotónio de Bragança, doado juntamente com a sua livraria à Cartuxa de *Scala Coeli* em Évora¹⁶.

Da leitura das recomendações acerca da conduta dos prelados à sua aplicação efectiva é a distância entre teoria e prática, nem sempre fácil de ultrapassar com rigor. Como

ponto de partida para o esclarecimento desta questão, interessa considerar, com o devido distanciamento crítico, as fontes que relatam a vida dos bispos portugueses seleccionados para este estudo e perceber que modelo de conduta elas reflectem ou pretenderam reflectir para registo da memória exemplar dos biografados.

**D. JORGE DE ATAÍDE (1535-1611),
BISPO DE VISEU (1569-1578)**

D. Jorge de Ataíde nasceu no Paço da Ribeira em 1535, filho dos primeiros condes da Castanheira, D. António de Ataíde e D. Ana de Távora. Na Universidade de Coimbra, formou-se em Artes e Teologia ao longo da década de 1550. A sua elevada erudição terá concorrido para a possibilidade de participar como legado na última fase do Concílio de Trento entre 1562 e 1563, mesmo não sendo ainda bispo. Partiu depois para Roma, onde foi encarregue pelo papa Pio IV da reforma do Missal e do Breviário Romano, incumbência



Ilustrações 1 e 2
Retrato e assinatura
de D. Jorge de Ataíde.

© Arquivo Nacional da Torre do
Tombo, Quadros n.º 154
© Biblioteca Nacional de
Portugal, Coleção Pombalina,
PBA 648, f. 733.

que o ocupou durante alguns meses, regressando a Portugal por ocasião da morte de seu pai.

Enquanto bispo de Viseu, entre 1568 e 1578, D. Jorge de Ataíde desempenhou um papel importante na reforma da diocese, orientando o seu governo segundo os princípios da Reforma Católica e regulando as suas acções pessoais segundo o modelo do bispo «Pastor da Igreja» – zeloso na instituição das reformas, rigoroso na disciplina, esmoler e austero¹⁷. Cumprindo a determinação tridentina de residência obrigatória no bispado, habitou o paço do Fontelo, sito na quinta largamente reformada pelo anterior bispo D. Miguel da Silva. O

Fontelo tornara-se a residência oficial dos bispos de Viseu, em detrimento do paço medieval localizado junto à Sé, desactivado em Quinhentos¹⁸.

A vida no paço episcopal, ao tempo de D. Jorge, foi registada, ainda que sumariamente, em duas relações biográficas manuscritas. A primeira foi redigida pelo seu sobrinho e primeiro conde de Castro Daire, D. António de Ataíde, e a segunda, intitulada *Vida do Bispo Capelão Mor D. Jorge de Ataíde*, por Tomé Álvares.

Segundo estes relatos, o bispo Ataíde parece ter-se preocupado com a ordenação a residência episcopal à semelhança de uma casa conventual, mandando construir um dormitório organizado em celas e corredores; um refeitório; um «estudo» reservado ao despacho dos assuntos da Mesa Episcopal e a audiências; e portarias:

a primeira obra que fez em Fontelo fizeram uns dormitórios fechados, em que cada capelão e cada pajem tinha sua cela, e ele fez para si duas celas, uma em que dormia, outra em que orava do tamanho de cada uma das outras; fez mais o tinelo [refeitório] em que comia com seus criados como sempre costumou. e um estudo em que dava audiências e se juntavam os oficiais do bispado para as cousas tocantes ao governo dele, ordenou portarias em modo de clausura, e não saía por elas criado algum sem licença sua expressa: [...] serviam-nos à mesa o mesmo bispo e os seus capelães, cada um sua semana, e iam a mesa também por semanas os sobrinhos que se criavam para clérigos, e os estudantes, que assim chamavam aos pajens naquela casa¹⁹.

Os oficiais, pajens e criados seriam alvo de cuidadoso escrutínio, a maioria trajando vestes clericais enquanto ao seu serviço:

escolhia sempre pessoas das mais eminentes para os officios do governo (...) vedor, camareiro, secretário, pela maior parte sempre foram sacerdotes, e de qualquer modo sempre eles e os pajens todos andaram com vestido clerical. tesoureiro e estribeiro teve alguma vez seculares. nenhum criado casado pousou de suas portas adentro em tempo algum²⁰.

Além disso, D. Jorge de Ataíde «sustentava casa que nem excedia nem declinava os termos da autoridade»²¹, do que se infere que o provimento da sua residência se limitava ao essencial para o cumprimento do seu cargo eclesiástico. Ter-se-á, por isso, absterido do luxo e de bens sumptuários para ornar o paço: «em seu serviço não usou prata, nem tapeçaria, como lícitamente pudera conforme a sua dignidade, qualidade e officios»²²; «da cama, trajo e mesa temos dito. nunca ornou com tapeçaria nem outras colgaduras as suas casas, as portas e os bofetes se cobriam com uns panos verdes»²³. A organização e provimento da casa

espelhavam, assim, o rigor de um bispo exemplar.

Um pequeno episódio ocorrido em Madrid com o sobrinho D. António de Ataíde, e por este narrado, é bastante revelador desta mentalidade:

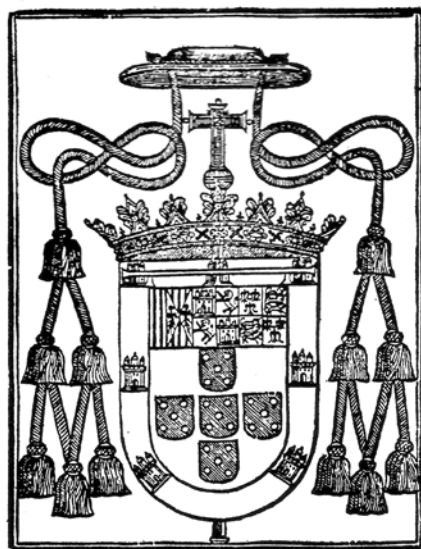
lembra-me que um dia falando eu com ele em Madrid sobre certo prelado que vivia com sobeja ostentação de que eu me escandalizava, me repreendeu santamente e me disse; que a igreja de Deus se repartia a da terra militante e a da glória triunfante, e que nos prelados se representavam ambas estas igrejas, que aquele que eu culpara representava com muita virtude a igreja triunfante, e ele com muitas imperfeições a igreja militante²⁴.

Estes aspectos complementam o perfil reformador de D. Jorge de Ataíde, influenciado por figuras tão exemplares como frei Bartolomeu dos Mártires e Carlo Borromeo. Mártires estivera na mesma ocasião em Trento, enquanto arcebispo primaz de Braga, sendo ali responsável pela elaboração do Índice. Além de Mártires ser seu superior hierárquico depois de assumir a prelazia de Viseu, D. Jorge terá encontrado inspiração no modelo de virtude exemplar personificado pelo autor do *Stymulus Pastorum*. A amizade e admiração que lhe dedicou levariam, inclusivamente, a que se ocupasse da construção do túmulo do arcebispo na igreja de Santa Cruz do Convento de São Domingos em Viana do Castelo. É-lhe, igualmente, atribuída uma grande devoção por Carlo Borromeo, com quem terá, muito possivelmente, contactado em Itália. Disso nos dá conta o relato de Tomé Álvares, ao informar que andava com uma medalha ao peito com o retrato do cardeal e arcebispo de Milão²⁵.

D. TEOTÓNIO DE BRAGANÇA (1530-1602), ARCEBISPO DE ÉVORA (1578-1602)

D. Teotónio de Bragança, filho do duque D. Jaime e de D. Joana de Mendonça, nasceu em Coimbra a 2 de Agosto de 1530. Após o período de infância na esfera da mãe e do irmão D. Teodósio em Vila Viçosa, partiu para Coimbra para estudar Humanidades no colégio de Santa Cruz. Chegou a professar na ordem dos Cónegos Regulares e, depois, na Companhia de Jesus, mas em nenhuma se fixou. Contrariando aquela que parecia ser a sua vocação íntima de espiritualidade e humildade, a importância e peso da linhagem familiar destinaram-no a um percurso individual e à ascensão na hierarquia da Igreja, ocupando um lugar de maior prestígio – o de arcebispo de Évora.

Como parte da sua educação, realizou uma viagem de três anos por diversos pontos de Espanha e por Roma, Veneza, Lyon, Paris e Inglaterra, chegando a presenciar o casamento



Ilustrações 3 e 4

Armas de fé e assinatura de D.
Teotónio de Bragança, arcebispo
de Évora.

© In Gomes 1984.

do futuro rei Filipe II com a rainha de Inglaterra Maria Tudor, realizado em 25 de Julho de 1554 na catedral de Winchester. No final de 1555 ou início de 1556, fixou-se em França para completar a sua formação académica, concluindo o Mestrado em Artes na Universidade de Paris (1559) e o Doutoramento em Teologia na Universidade de Bordéus (1574).

Regressou a Portugal e tomou posse do cargo de prior de duas colegiadas, depois da sua ordenação como sacerdote. Mas, voltaria a partir em viagem, desta vez fixando-se em Salamanca, onde manteve contacto com o jesuíta Luis de Alvarez, a madre Ana de Jesus, frei Luís de Granada e Teresa de Ávila, que marcariam indelevelmente o seu percurso espiritual e a sua acção reformadora. Finalmente, foi chamado em 1578 para ser coadjutor do cardeal D. Henrique na arquidiocese de Évora, com o título de bispo de Fez. Nesse mesmo ano, em virtude da derrota de Alcácer Quibir e da aclamação de D. Henrique como rei de Portugal, D. Teotónio ascendeu a arcebispo de Évora. Homem de grande cultura, viajado e piedoso, desempenhou admiravelmente o cargo, observando e aplicando os decretos tridentinos²⁶.

Alguns destes e outros dados da biografia de D. Teotónio de Bragança foram compilados por Nicolau Agostinho, capelão ao seu serviço durante vinte e quatro anos. Os *Summaria da vida do illustrissimo, et reverendissimo Senhor Dom Theotónio de Bragãça, quarto arcebispo de Evora* foram dados à estampa em 1614 na oficina de Francisco Simões impressor e livreiro da Universidade de Évora, ao contrário do que sucedeu com as biografias de D. Jorge de Ataíde e de D. Afonso de Castelo Branco que se mantiveram em manuscrito.

Um dos empreendimentos da sua prelatura que mais interessam a este estudo é a re-

construção de raiz do paço arquiepiscopal, contíguo à Sé de Évora. D. Teotónio de Bragança reconheceu a necessidade de dotar a cidade de um paço digno da residência oficial dos seus arcebispos e deu início ao projecto. O novo paço responderia aos requisitos de uma residência moderna, com dimensões amplas e arejadas e boa iluminação interior. Estas intenções são declaradas pelo próprio arcebispo numa carta dirigida à Câmara de Évora justificando a obra e o alargamento da área edificada com as fracas condições de habitabilidade das casas primitivas:

Bem vêm Vs. Ms. a estreitura daqueles paços. e que nenhum sol tem em inverno porque lho tolhe a altura da Sé. E neles se não pode fazer um aposento de verão ao norte sem lhe alargar estes dez palmos. O edifício por dentro Vs. Ms. o têm visto quão ruim é e desacomodado, e pondo-lhe o seu próprio nome quão sujo. Desautoridade é de uma Cidade como essa ter o seu Bispado agasalhado nuns pardieiros, e vergonha para os Arcebispos, e desautoridade viverem nelas como agora estão²⁷.

Este documento testemunha um aspecto essencial para compreender o modelo de representação dos prelados no período pós-Trento: não só era necessária e obrigatória a residência nos bispados, como esta se devia fazer nos edifícios oficiais da Mitra e em condições coerentes com a autoridade do cargo. O arcebispo queixa-se, pois, de que a ruína do paço era antiga, dado que o bispo D. Afonso de Portugal (1485-1522) havia feito umas casas muito boas para si, o cardeal-infante D. Afonso (1523-40) habitara no paço régio de São Francisco, D. Henrique (1540-1564 / 1574-1578) no colégio do Espírito Santo e D. João de Melo (1564-1574) não havia disposto de réditos para financiar tal obra²⁸. A iniciativa coube, por isso, a D. Teotónio, que não chegou a vê-la concluída no seu tempo dadas as dificuldades colocadas pela Câmara da cidade a partir de 1592²⁹. Só no bispado de D. José de Melo (1611-1633) se deu por finda a empreitada³⁰.

A austeridade e o rigor terão sido os principais valores a presidir o modo de vida de D. Teotónio de Bragança, em harmonia com os princípios tridentinos e os valores professados pelas ordens religiosas que apadrinhou – Cartuxos, Carmelitas Descalças e Franciscanos. A modéstia no habitar, no viver e na representação pública, descrita pelo seu capelão, não era contraditória à grandeza e majestade do edifício, que representava o poder e a administração da arquidiocese. Da mesma forma que os ornamentos e paramentos usados no serviço do culto podiam e deviam ser ricos, enquanto o traje do antístite podia e devia ser sóbrio.

É essa austeridade exemplar que prevalece nos relatos sobre a vida de D. Teotónio de Bragança. Para salientar este traço da personalidade do arcebispo, Nicolau Agostinho

serve-se da descrição do interior do paço referindo os têxteis e os móveis «sem guarnição ou curiosidade alguma», que espelhavam a integridade do filho do 4.º duque de Bragança:

O trato, meneio e serviço da casa do Arcebispo, e sua pessoa, foi sempre tal, que mais parecia um Prior de igreja de pouca renda, que de um Prelado de vinte contos dela. Não havia em sua casa panos de Raz, brocado, nem seda, nem guadamecis dourados, nem outras curiosidades de ostentação. [...] só nas paredes, e portas de casa, usava panos de Londres verdes sem guarnição alguma: as cadeiras, mesas, e bofetes eram de pau de nogueira chãs sem curiosidade alguma: o serviço da mesa o mais dele era estanho fino: a cama ordinária sem seda, nem colchas dela: dormia em um estrado de madeira no chão, ou em um catre de pau de nogueira, que também lhe servia nos caminhos, que fazia, tudo bem pobre, para seu estado [...]. Não havia em sua casa coxim, almofada de veludo de cores, nem brocado: somente havia duas de veludo preto para algum hóspede de respeito: as do serviço de sua pessoa eram de pano preto, e cordovão, as quais lhe serviam no sítial, em que na Sé se encostava: o qual era de chamalote preto, e assim a quartina dele, e a cadeira em que se assentava de pano da mesma cor³¹.

Esta descrição é corroborada por Baltazar Teles, na *Crónica da Companhia de Jesus*, dedicando ao bispo D. Teotónio várias páginas louvando o seu exemplo de virtude e a «notável pobreza com que se tratou»:

nenhum religioso mais reformado, trazia o vestido mais safado, e pobre: a mesa era bastante para a sustentação da vida, mas não era regalada para a qualidade da pessoa [...] Nenhum uso tinha de tapeçaria em sua casa. Para tapar o vento das portas, e o segredo das câmaras, tinha no inverno uns panos verdes mui grosseiros, e pelo verão uns couros vermelhos, sem outro algum feito; e se alguém o arguia desta pobreza no trato, e singeleza da casa; respondia, com não menos cristandade, que aviso, que mais proveitoso era comerem os pobres que enfeitar as paredes. quando saía de casa a visitar alguém não levava mais que dois [pajens] diante dela, e dois pajens atrás, senão que muitas vezes saía a pé vestido de saragoça; e com um só pajem: não faltava com isto à razão de estado de quem era, com coches, e mulas, para capelães, e criados, quando era necessário, que todos trazia com a modéstia, e limpeza, que convinha a tão ilustre senhor³².

O interior da casa surge claramente como reflexo material da missão essencialmente espiritual e pastoral de um prelado, pelo que, desta forma, reiterava no modo de habitar o seu paço, como em todos os aspectos da sua vida, a modéstia e comedimento que deviam orientar a vida de um homem ao serviço da Igreja. O seu retrato recorda os princípios de-

fendidos na obra de frei Bartolomeu dos Mártires, não só nos aspectos materiais como na vivência diária. O arcebispo de Évora trajava sobriamente, dormia pouco e comia parcamente e só à noite fazia uma refeição, fazendo-se acompanhar à mesa por doze pobres. Além disso,

nunca jogou jogo algum, ainda que fosse honesto, nem consentiu, que seus criados jogassem. Não teve Caçador nem Cão de Caça, nem Galgo, nem Perdigão. Nem se achou em Banquete, ou recreação de Senhor, ou Fidalgo algum, ainda que fosse seu parente: salvo naqueles, que ele lhes ordenava³³.

Nas ocasiões de recepções públicas ou banquetes oficiais, D. Teotónio recebia, porém, as comitivas de dignitários, nobres e estrangeiros com muita abundância, distinguindo claramente o seu viver e exemplo pessoal daquelas que eram as obrigações formais de um prelado. A este propósito, o seu capelão relata o acolhimento dos primeiros embaixadores do Japão à Europa, em Setembro de 1584. Trata-se de um notável exemplo do sentido de hospitalidade e de liberalidade do biografado, marcado pelos códigos de civilidade da época:

o Arcebispo os levou a sua casa, onde lhes tinha mandado fazer de jantar, e os banqueteu, e regalou com muitas iguarias de toda a sorte de carne, e muitos doces, e frutas, a que acompanhou com muita Música com instrumentos de Frautas e Charamelas: mostrando-lhes depois todos os ornamentos de sua Capela, e peças de sua Recâmara, oferecendo-lhes tudo para levarem ao Japão³⁴.

Nos relatos desta recepção, escritos pelo padre Luís Fróis e Duarte de Sande³⁵, ficamos a saber que as peças doadas incluíram quatro tapeçarias «de um aparato verdadeiramente real»³⁶, imagens, pinturas, relicários e luvas cheirosas, além de mil cruzados e de provimentos para a viagem. No seu conjunto, as ofertas foram avaliadas em cinco mil cruzados³⁷. A casa do bispo foi visitada pela comitiva japonesa e descrita como «muito bem concertada»³⁸. O seu oratório foi particularmente notado pela «elegância da obra e da sua decoração», estando «muito bem concertado e com muitos retábulos e relicários ricos»³⁹. A generosidade do acolhimento dos embaixadores foi ainda salientada pelo cuidado de D. Teotónio em lhes mandar a ceia «em pratos grandes de prata» durante os oito dias em que permaneceram alojados no colégio do Espírito Santo de Évora⁴⁰.

Afinal, D. Teotónio possuía bens considerados de luxo – tapeçarias e pratos –, ao contrário da imagem de profunda estoicidade, não corrompida pelo usufruto de riquezas e pelo aparato principesco, transmitida pelas memórias biográficas. Nicolau Agostinho (e Baltazar

Teles talvez por sua influência) terá enfatizado este aspecto a fim de construir, com eloquência, uma memória linear e exemplar do arcebispo, distanciado das práticas da principal nobreza do reino da qual, aliás, era descendente.

Encontramos outra referência a objectos valiosos noutro ponto do texto do capelão do arcebispo. Nicolau Agostinho faz menção às pratas existentes no paço, que D. Teotónio teria acabado por empenhar para prover contra a fome que grassou em Évora nos anos de 1596 a 1598: «posto que pouca [prata] de modo, que chegou quando comia, ou escrevia à noite alumiar-se com uma vela metida em uma Laranja, que lhe servia de Castiçal»⁴¹ e a «servir-se com louça de barro»⁴². Mas, na verdade, também nestes gestos liberais de doação e de penhora dos objectos de valor que tinha em sua posse se reproduz a liberalidade e o desprendimento do arcebispo em relação a bens materiais, qualidades que vão de encontro ao ideal restaurado de «Pastor da Igreja».

D. Teotónio de Bragança cumpriu com as obrigações do seu múnus de acordo com os princípios tridentinos. Dispôs das suas rendas copiosas para prover a arquidiocese, que visitou pessoalmente com regularidade; beneficiou a Sé com obras e peças destinadas ao culto; praticou a caridade e patrocinou a reforma e construção de casas religiosas, de instalações hospitalares e colegiais, de um seminário e do paço arquiepiscopal.

Em suma, D. Teotónio soube distinguir sabiamente aquele que era o serviço e a representação oficial do seu cargo do seu modo de vida pessoal, que regeu com disciplina e moderação. Tal código de conduta deve-o ter bebido não só da leitura das obras de Contarini e de Mártires como dos contactos estabelecidos, nas viagens que realizou e na correspondência trocada, com figuras principais do movimento da Reforma da Igreja.

D. AFONSO DE CASTELO BRANCO (1522-1615), BISPO-CONDE DE COIMBRA (1585-1615)

D. Afonso era neto dos primeiros condes de Vila Nova, D. Martinho de Castelo Branco e D. Mécia de Noronha, em resultado da união natural de D. António de Castelo Branco, deão da Sé de Lisboa, com Guiomar Dias. Nada se sabe dos primeiros anos de vida e da sua educação, até ingressar nos estudos da Universidade de Coimbra, onde se formou primeiro em Humanidades, tendo obtido depois os graus de Mestre em Artes (1557) e de Doutor em Teologia (1565).

As circunstâncias do seu nascimento não obstaram ao prosseguimento de uma carreira fulgurante, sendo distinguido sucessivamente com cargos eclesiásticos e oficiais do Reino: arcediogo de Penela e do Bago da diocese de Coimbra; deputado da Mesa da Consciência e Ordens (1572); comissário-geral da Bula da Cruzada; esmoler e capelão de D. Sebastião

(1577); esmoler-mor, conselheiro e deão da capela de D. Henrique; bispo do Algarve (1581-1585) e de Coimbra (1585-1615); e vice-rei de Portugal (1603-1604). De todos eles, o ofício que lhe deu maior notoriedade foi o de bispo-conde de Coimbra, pelo qual veio a ser recordado.

D. Afonso patrocinou, ao longo dos trinta anos da sua prelatura, um importante programa de obras de arquitectura e de arte em Coimbra, que o distinguiram, à época, como prelado liberal e magnífico⁴³. A sua memória foi aclamada e enaltecida em diversas publicações e crónicas da Época Moderna, e muito em particular no relato biográfico redigido por João de Almeida Soares e intitulado *Vida, e morte, de Dom Afonso Castelbranco Bispo de Coimbra Conde de Arganil, Senhor de Coja, e Alcaide mor de Arouca, Vizo Rei deste Reino*



Ilustrações 5 e 6

Armas de fé e assinatura do bispo-conde D. Afonso de Castelo Branco.

© Túmulo de D. Afonso de Castelo Branco, 1633, claustro da Sé de Coimbra. Fotografia da autora
© Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte I, mç. 112, n.º 111

dito Portugal, que não chegou, contudo, a ser publicado, mas do qual se conhecem três cópias manuscritas⁴⁴.

A forte carga laudatória que sobressai da leitura da obra, eivada de comparações com a história da Antiguidade Clássica, se por um lado deriva do registo biográfico formal da época, não deixa por outro de revelar a impressão forte com que D. Afonso marcou Coimbra e a sua época. O seu biógrafo declara-o verdadeiro «Príncipe da Igreja» pela autoridade e liberalidade com que regeu o cargo de bispo-conde, começando, tal como fizera em Faro, por se preocupar com o paço episcopal, remodelando-o e ampliando-o para albergar a sua

casa com a dignidade requerida⁴⁵.

Tomou mais criados, que ali se viram nunca a Bispo, mais Capelães, maior estado, mais cavalos, mais cães de caça de que era muito curioso, e em tudo mais avantajado, e como lhe enfadava dinheiro encantado não se contentou com o Paço em que viviam seus antecessores, que realmente não estava já muito decente para tanta renda, e tanta autoridade, mas ele era Príncipe, o ânimo de Príncipe, as obras de Príncipe, e as esmolas de Santo.

Com toda a brevidade fez logo pôr em efeito o paço, que hoje em respeito do outro chamam novo, que lhe passou de oitenta mil cruzados, com suas galerias, chafarizes, pátios, e todos os mais requisitos para aposento de um grande senhor⁴⁶.

O paço adquiriu uma feição clássica próxima à que hoje ainda podemos admirar, com as alas organizadas em torno de um pátio central, mais condigna com os preceitos da arquitectura residencial moderna. Mas, a respeito do provimento do interior das casas, só possível de avaliar a partir de descrições coevas, Almeida Soares pouco avança, além da referência aos «requisitos para aposento de um grande senhor» sem especificar quais seriam.

A biografia não permite perceber o nível das escolhas realizadas pelo bispo-conde, mas, afortunadamente, conhece-se documentação que nos dá pistas a este respeito. Sabe-se, por exemplo, que algumas divisões terão, nesta altura, recebido pintura mural e que terão sido decoradas com as peças de D. Afonso de Castelo Branco. Ainda não é conhecido o seu inventário de bens, certamente a cargo do seu guarda-roupa Martim de Palma, mas é possível listar alguns a partir da relação de objectos que deixou por doação entre vivos às sés do Algarve e de Coimbra (1598, 1599 e 1602) e ao colégio de Jesus (1600), após a sua morte⁴⁷.

Os bens do bispo-conde incluíam, de acordo com os padrões da época para as casas da aristocracia, valiosos têxteis concebidos para efeitos de exposição no paço, e cedidos para ornato da Sé em dias de festa. O conjunto abrangia várias alcatifas e diversas cortinas com seus setiais; quatro panos, um guarda-pó de veludo e um dossel de tela de ouro, outro dossel de veludo roxo de fundo de ouro; e quinze tapeçarias. Estas últimas representavam os temas da Ressurreição de Cristo, a Sepultura de Cristo, Nossa Senhora, a Caridade, e os Meses do Ano (ciclo incompleto de onze panos de armar). Somavam-se, ainda, diversos paramentos ricos, dentre os quais se destacam os quatro pontificais completos das cores do calendário litúrgico (branco, roxo, carmesim e verde). De mobiliário, apenas se cita uma cadeira de pontifical de brocado, que se imagina ter decorado o salão principal do paço episcopal sob um dos dois dosséis «de brocado riquíssimos, bordados com suas insígnias»⁴⁸.

Uma das escrituras de doação faz referência a um importante conjunto de instrumen-

tos musicais, composto por «charamelas, frautas, manicórdios, cravisinal e baixões, violas d'arco, e outras mais pequenas, e de todos os mais seus instrumentos músicos com suas cadeiras e caixões e livros de canto e música»⁴⁹. Esta relação indica que a casa do bispo era, tal como a de D. Teotónio de Bragança, servida de música, quanto mais não fosse, no ofício da missa na sua capela ou oratório. Acerca deste, pode ter-se uma noção dos objectos aí dispostos em 1598: as duas tapeçarias de seda e ouro representando a Ressurreição e a Sepultura de Cristo; uma cruz dourada e outra de prata, um gomil e salva de prata dourada, entre outras alfaias.

Por seu turno, na livraria, actualizada com as mais recentes edições que se iam publicando e que lhe eram remetidas pelos seus agentes em Roma, expunha-se o ciclo de Tobias executado por Mateus Coronado⁵⁰, pintor da sua casa. Trata-se de um conjunto de oito tábuas (hoje no Museu da Universidade de Coimbra) cobertas por cortinas de tafetá verde armadas em vergas de ferro como era costume à época. D. Afonso de Castelo Branco tinha ainda, entre as suas pinturas, um Apostolado, uma tábua representando Cristo e um retrato de D. João III – todas elas oferecidas ao Colégio de Jesus, juntamente com a sua livraria, as cortinas verdes e o conjunto de panos de armar dos meses do ano.

O rol de bens sumptuários, elencado nestes instrumentos de doação, permite determinar melhor a forma como o bispo-conde habitava a sua residência e se fazia representar publicamente. E mesmo que parcelares, estas notícias sobre o provimento do interior do paço episcopal de Coimbra contrastam com as descrições das casas de D. Jorge de Ataíde ou de D. Teotónio de Bragança. Ambos descendentes da principal nobreza de corte, quer o bispo de Viseu quer o arcebispo de Évora partilharam com Castelo Branco a cultura erudita, espelhada nas grandes e actualizadas livrarias (respectivamente legadas às Cartuxas de Laveiras e de Évora). Todavia, no que respeita ao modo de vida, as fontes biográficas descrevem a moderação da decoração interior das suas casas.

Pelo contrário, D. Afonso parece não ter abdicado das práticas de consumo e códigos de conduta da aristocracia. Dispondo de uma rede de contactos assegurada pelos seus agentes em Lisboa, o bispo-conde mantinha-se informado acerca dos objectos que circulavam nos mercados da capital e de Goa. Provam-no as encomendas que realizou, mandando vir sedas e porcelanas de Lisboa ou, noutra ocasião, pedindo charamelas e alcatifas a Matias de Albuquerque, vice-rei da Índia (1591-97), aquando do seu regresso à metrópole⁵¹.

A dimensão principesca e áulica de D. Afonso de Castelo Branco é sugerida não só pelos bens de luxo que possuiu e pelo tamanho da sua casa (cerca de 60 oficiais, familiares e criados ao seu serviço⁵²), como pela prática de actividades de recreio. No tempo livre deixado pelo cumprimento dos seus encargos, D. Afonso reunia-se nos seus aposentos com fi-

guras da sua proximidade mais estreita, conversando e praticando jogos, aliás «jogos lícitos» como faz questão de salientar o seu biógrafo⁵³. O repouso procurava-o nas propriedades da Mitra. Nas breves temporadas passadas nas quintas e coutadas do bispado, D. Afonso praticava a caça e a pesca e contemplava a natureza, encontrando a reconciliação interior necessária ao prosseguimento do seu dever. Os muitos cavalos e cães que possuía sublinham o seu interesse pela actividade venatória, motivo pelo qual solicitou a Filipe II, logo após tomar posse, a renovação do privilégio da coutada de Coja⁵⁴. Mas, foi sobretudo a quinta de São Martinho⁵⁵ e, mais tarde na vida, o Couto de Lavos que o bispo-conde elegeu como lugares de descanso.

Os códigos políticos, culturais e sociais que praticou, além de poderem estar relacionados com a leitura da tratadística que os havia fixado, terão sobretudo procedido das suas origens familiares nobres e da sua educação na infância e juventude, dos seus estudos na Universidade de Coimbra e da experiência política na corte antes e após a crise dinástica. Uma vida onde se cruzaram múltiplas influências e valores característicos dos meios de elite por onde se moveu e que acabaram por participar de uma mentalidade comum.

D. Afonso de Castelo Branco combinou as duas realidades – religiosa e temporal – de forma paradigmática, sem colocar em causa o ideal tridentino. Soube, por isso, aliar às competências de um bispo atento às necessidades espirituais da sua diocese e cumpridor das suas obrigações, as qualidades de um regente secular, liberal e magnífico que encontrava nas realizações materiais o reflexo do seu bom governo.

OS PAÇOS E OS MODELOS DE REPRESENTAÇÃO EPISCOPAL. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No período pós-tridentino, o poder episcopal podia manifestar-se segundo dois modelos de actuação distintos, o «Príncipe da Igreja» e o «Pastor da Igreja», binómio que se reflectia nos conceitos de «Igreja Triunfante» e «Igreja Militante» a que se referia D. Jorge de Ataíde. O primeiro era marcado pela conduta dos bispos como grandes senhores, em que ecoava o poder temporal através do mecenato e do patrocínio, da diplomacia com os principais agentes políticos seculares e eclesiásticos e da prática dos códigos de sociabilidade associados às altas esferas da corte. Restaurado pelo longo movimento de Reforma da Igreja que culminou no Concílio de Trento, o modelo de «Pastor da Igreja» afirmava, acima de quaisquer outros, os valores da pregação, da espiritualidade, da humildade e da caridade, condenando severamente a ostentação pública, os gastos no consumo de bens sumptuários e os hábitos de luxo e de recreio, que afastavam os prelados da sua verdadeira missão pastoral.

Ao longo do século XVI, a preocupação com a teorização das normas de conduta e de

civilidade associou-se ao desempenho dos principais cargos da hierarquia eclesiástica – bispos e cardeais –, dando resposta às críticas e preocupações relativamente ao distanciamento da Igreja dos seus princípios fundacionais. *De officio episcopi* do italiano Gasparo Contarini e *De stimulus pastorum* de frei Bartolomeu dos Mártires são duas obras bem representativas dessa literatura comportamental específica do âmbito religioso, tendo exercido ambas uma grande influência na reflexão sobre o tema.

Neste contexto, o paço representava o símbolo do poder episcopal, acolhendo a casa do prelado e a administração do múnus. Com a obrigatoriedade de residência na diocese, decretada pelo Concílio de Trento, os paços foram significativamente revalorizados pelos prelados, que os fizeram reconstruir de raiz ou neles fizeram empreender obras de reforma ou de decoração. Ainda que insuficientemente estudadas, registam-se campanhas de obras na maioria das residências episcopais portuguesas a partir do último quartel do século XVI, atestando a preocupação com as condições e com a nobilitação da arquitectura residencial, além da progressiva relevância destes edifícios nas cidades, reforçando a autoridade dos bispos. Foi o que sucedeu em Viseu, Faro, Coimbra e Évora, por iniciativa de D. Jorge de Ataíde, D. Afonso de Castelo Branco e D. Teotónio de Bragança, como se viu.

Por outro lado, colocava-se a questão, não menos importante, sobre a forma como o paço era habitado: o número de elementos da casa do bispo, o serviço da mesa, o vestuário, os têxteis e os móveis, a música, bem como a rotina diária do bispo e a prática de actividades de recreio, a hospitalidade. Todos estes aspectos faziam parte da imagem e estatuto de um prelado, mas as escolhas individuais reflectiam um determinado modelo de conduta e códigos de civilidade particulares, sendo o modo como um bispo se fazia representar publicamente determinante para a solidez do Catolicismo Reformado. Por conseguinte, foi essa a razão para na literatura de comportamento se discriminar os diferentes preceitos de uma conduta exemplar.

A literatura biográfica da época formulou, é certo, imagens idealizadas dos bispos. Ela constitui, no entanto, uma fonte relevante para o estudo dos interiores, dos bens móveis e da vida nos paços episcopais. Em conjunto com a leitura dos livros de conduta é possível distinguir, exactamente, quais os objectos e as práticas associadas a cada modelo de representação episcopal, destacando-se claramente o uso ou a privação de bens de conforto e de luxo. Neste sentido, têxteis sumptuários, baixelas de prata, comodidades, trajes ricos e práticas de recreio (como a caça) associados às casas e hábitos senhoriais são afastados daquela que era considerada a imagem exemplar de um bispo. A cultura material revela, em última instância, as práticas e os códigos de comportamento observados pelo alto clero e permite, assim, avaliar permanências e mudanças.

Verificou-se, com efeito, uma maior moderação nos hábitos e modos de representação episcopais no período pós-tridentino. Porém, a distinção entre os dois modelos de actuação não foi linear, coexistindo formas e usos de um ou de outro no exercício dos cargos. Os melhores exemplos para avaliar os sinais de uma mudança são os bispos de ascendência nobre, pela educação privilegiada que tiveram e o contacto com a corte régia, nomeadamente desempenhando cargos oficiais do reino. E, como se verificou, se, por um lado, D. Jorge de Ataíde e D. Teotónio de Bragança parecem ter seguido princípios de maior austeridade e rigor nas suas vidas, por outro D. Afonso de Castelo Branco conciliou os códigos de civilidade mais próximos da aristocracia com o cumprimento das suas responsabilidades pastorais, sem contradição e sem se desviar dos valores da Reforma.

Tabela 1
Habitar o paço episcopal de acordo com os modelos de conduta referidos na literatura comportamental e biográfica.

HABITAR O PAÇO EPISCOPAL	<i>Príncipe da Igreja</i>	<i>Pastor da Igreja</i>
TÊXTEIS	tapeçarias e panos de Raz brocados, sedas guadamecis dourados coxins e almofadas de veludo de cores	panos de Londres verdes sem guarnições usados nas portas, paredes e sobre os bufetes couros sem feição almofadas de pano preto e cordovão, para uso pessoal almofadas de veludo preto, para hóspedes «de respeito» chamalote preto usado no sítial, cadeira e quartinha.
MESA	baixela de prata	baixela de estanho, louça de barro
MOBILIÁRIO	mobiliário sumptuoso	cadeiras, mesas e bofetes de pau de nogueira chãs; sítial
REPOUSO	cama de seda e colchas	cama ordinária; estrado de madeira, catre de pau de nogueira
VESTUÁRIO		hábito de clérigo raxa preta, baeta, saragoça, estamenha parda
ESTREBARIA	cães de caça (galgos e perdigueiros) cavalos, mulas, ginetes	machos, azémolas
TRANSPORTE	coche, liteira	coche, liteira

* Este estudo resulta do trabalho de investigação desenvolvido no Doutoramento, tendo parte integrado a minha Tese intitulada *A sacristia e a encomenda episcopal em Portugal no período da Reforma Católica. O caso da Sé de Coimbra e o patrocínio do bispo D. Afonso de Castelo Branco* (2013) e realizada com o apoio de uma Bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 45995 / 2008).

¹ Os oficiais eram diversos, havendo um para cada função particular. Destacam-se, entre outros, o vedor do paço e da fazenda; o secretário; o guarda-roupa; o manteeiro; os camareiros e moços de câmara; o porteiro da câmara; os pajens; os capelães, confessores e cantores de capela; o prebendeiro; os esmoleres; os escudeiros; o estribeiro e caçador; o físico; músicos e cantores; mestres de obras e artistas. Veja-se a este propósito, por exemplo, os estudos PAIVA (2005) e NUNES (2010).

² Sobre este assunto veja-se PALOMO, 2006, p. 33, 33; e sobre a história da reforma da vida diocesana e da literatura a ela associada cf. DIAS, 1960, I 67-92.

³ DONNELLY, 2002.

⁴ Esta temática é bem problematizada e tratada por John Alexander, no estudo sobre o patrocínio de arquitectura pelo cardeal e arcebispo de Milão, Carlo Borromeo. ALEXANDER, 2007.

⁵ MÁRTIRES, 1981, 227-28, 229, 240-41.

⁶ CONTARINI, 2002, 51.

⁷ MÁRTIRES, 1981, 137, 236.

⁸ CONTARINI, 2002, 95.

⁹ MÁRTIRES, 1981, 137.

¹⁰ Idem, 194.

¹¹ *Ibidem*, 233.

¹² CONTARINI, 89.

¹³ CONTARINI, 2002, 121.

¹⁴ MÁRTIRES, 1981, 135.

¹⁵ O tratado de Gasparo Contari, escrito em 1517, só foi publicado nas três edições das suas *Opera*, 29 anos depois da sua morte: 1571 em Paris; 1578 e 1579 em Veneza. Em 1572, o cardeal Scipione Rebiba, comissário da Inquisição, proibiu a venda do livro até à sua diligente revisão, notificando os livreiros em 1574. DONNELLY, 2002, 17 e 20.

¹⁶ Exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, com a cota R. 3308 A.

¹⁷ Sobre o desempenho e reformas de D. Jorge de Ataíde enquanto bispo de Viseu, veja-se NUNES, 2010.

¹⁸ NUNES, 2010, 74-76. O paço e quinta do Fontelo tinham recebido uma importante campanha de obras patrocinada pelo bispo D. Miguel da Silva (1526-1547), cf. MOREIRA, 1988 e 1995, 333-40.

¹⁹ Biblioteca da Ajuda, 51-IX-9, fl. 275.

²⁰ BA, 51-IX-9, fls. 275 e 274.

²¹ BA, 51-IX-9, fl. 275.

²² Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 13117, fl. 92.

²³ BA, 51-IX-9, fl. 274.

²⁴ BA, 51-IX-9, fl. 274.

²⁵ BNP, COD. 13117, fl. 94.

²⁶ Sobre o percurso de D. Teotónio de Bragança vejam-se os estudos monográficos ESPANCA, 1984-1985; HESPANHOL, 1993 e PALOMO, 1994.

- ²⁷ Carta de D. Teotónio de Bragança à Câmara de Évora. Évora, 9 de Outubro de 1592. Arquivo Municipal da Câmara de Évora. L. 9 dos Originais, fl. 502. In ESPANCA, 1951, p. 38.
- ²⁸ Carta de D. Teotónio de Bragança à Câmara de Évora. Évora, 9 de Outubro de 1592. Arquivo Municipal da Câmara de Évora. L. 9 dos Originais, fl. 502. In ESPANCA, 1951, p. 38-39 e HESPANHOL, 1993, p. 300.
- ²⁹ ESPANCA, 1951; HESPANHOL, 1993.
- ³⁰ ESPANCA, 1966, 230.
- ³¹ AGOSTINHO, 1614, f. 15v-16v.
- ³² TELES, 1645, I: 411-412.
- ³³ AGOSTINHO, 1614, f. 81.
- ³⁴ Idem, f. 63-63v.
- ³⁵ FRÓIS, 1993 e SANDE, 2009. O episódio é também narrado por Baltazar TELES (1645, I: 410).
- ³⁶ SANDE, 2009, V. 1: 358.
- ³⁷ SANDE, 2009, V. 2: 652.
- ³⁸ FRÓIS, 1993, 40.
- ³⁹ SANDE, 2009, V. 1: 358 e FRÓIS, 1993, 39.
- ⁴⁰ FRÓIS, 1993, 39.
- ⁴¹ AGOSTINHO, 1614, f. 53v. D. Teotónio de Bragança colocou ainda à disposição do povo os celeiros episcopais em 1597. ESPANCA, 1984-1985, 140.
- ⁴² TELES, 1645, I: 414.
- ⁴³ O patrocínio artístico de D. Afonso de Castelo Branco mereceu um primeiro estudo realizado por António Filipe Pimentel (1982), o qual procurei acrescentar e aprofundar na minha Tese de Doutoramento, no âmbito da encomenda e patrocínio episcopal da sacristia da Sé Velha de Coimbra (MARQUES, 2013). Os dados sobre o paço episcopal e a biografia do bispo-conde de Coimbra aqui apresentados recapitulam, por isso, alguns dos tópicos da investigação publicada na Tese.
- ⁴⁴ Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Ms. 194 V; Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV e CV. Neste estudo, foi usada a cópia da BACL.
- ⁴⁵ Completada cerca de 1592, a empreitada contemplou o provimento de água canalizada, e a regularização da planimetria da residência com a construção do bloco sul, o lançamento da *loggia*, e a definição da entrada principal pelo portal na fachada nascente. Sobre a história do paço episcopal de Coimbra, e em particular sobre as obras promovidas por D. Afonso de Castelo Branco, veja-se o estudo de Milton PACHECO, 2009, 104-123.
- ⁴⁶ BACL, Ms. 194 V, fl. 66.
- ⁴⁷ Ver GARCIA, 1892 e MARQUES, 2013, 228-231 e 329-331.
- ⁴⁸ GASCO, 1807, 138.
- ⁴⁹ GARCIA, 1892, 9: 263.
- ⁵⁰ Sobre este ciclo de pintura, actualmente exposto no Museu da Universidade de Coimbra, veja-se SERRÃO, 2005.
- ⁵¹ MARQUES, 2013, 328, 217 e 219.
- ⁵² PAIVA, 2005, 234.
- ⁵³ «Uma noite estando jogando com D. Fernão de Mascarenhas (que era Reitor da Universidade) já se entende que jogo lícito». BACL, Ms. 194 V, fl. 89. D. Afonso de Castelo Branco foi criterioso na eleição das suas amizades: D. Fernando Martins Mascarenhas (1548-1628) era considerado um homem de grande cultura e um dos melhores teólogos do seu tempo, estudou Artes, Teologia e

Humanidades em Évora e doutorou-se em Teologia na Universidade de Coimbra, da qual foi Reitor entre 1586 e 1594, cargo que abandona para tomar posse do bispado do Algarve.

⁵⁴ Pela primeira vez concedido por D. Manuel a D. Jorge de Almeida em 1525. PAIVA, 2005, 229-30 e 2006, 119 n. 23.

⁵⁵ Sobre a quinta de São Martinho do Bispo e as obras que D. Afonso de Castelo Branco aí empreendeu, veja-se MARQUES, 2013, 233-236.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo da Universidade de Coimbra, Livro de Receita e Despesa da Obra da Sé, n.º 106 (1598-1604), fl. 6v.

Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Ms. 194 Vermelho – SOARES, João de Almeida – *Vida, e morte, de Dom Affonço Castelbranco Bispo de Coimbra Conde de Arganil, Senhor de Coja, e Alcaydemór de Arouca, VizoRey deste Reyno dito Portugal*, 1635.

Biblioteca da Ajuda, 51-IX-9 – ATAÍDE, D. António de – [Relação manuscrita sobre a vida e acções de D. Jorge de Ataíde], fls. 260-65, 274-281.

Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 13117 – ÁLVARES, Tomé – Vida do Bispo Capelão Mor D. Jorge de Ataíde composta por Thomé Álvares [...] da Capella Real. In *Vidas de Portugueses Ilustres*, fls. 91-99v.

FONTES IMPRESSAS

AGOSTINHO, Nicolau – *Relaçam summaria da vida do illustrissimo, et reverendissimo Senhor Dom Theotonio de Bragãça, quarto Arcebispo de Evora*. Évora: na oficina de Francisco Simões impressor, e livreiro da Universidade desta cidade de Évora, 1614.

CONTARINI, Gasparo – *Opera*. Parisiis: Apud Sebastianum Niuellium, sub Ciconiis in via Iacobeae, Cum privilegio Regis, 1571.

CONTARINI, Gasparo – *The office of a bishop (De Officio viri boni et probi episcopi)*. Introd., Trad. e Ed. John Patrick Donnelly, S.J.. Milwaukee: Marquette University Press, 2002 (1517).

FRÓIS, P.º Luís – *Tratado dos embaixadores japões*. Introd. e notas de Rui Loureiro. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1993.

GARCIA, Prudêncio Quintino – alguns subsídios para a catalogação dos objectos expostos no Museu da Sé Cathedral de Coimbra, Extractos dos Inventários. In *Instituições Christãs*. Coimbra: Academia de São Tomás de Aquino. X ano 2.ª série n.º 9 (1892), p. 258-63; n.º 10 (1892), p. 302-05.

GASCO, António Coelho [†1666] – *Conquista, antiguidade, e nobreza da mui insigne, e inclita cidade de Coimbra*. Lisboa: Impressão Régia, 1807.

MÁRTIRES, Fr. Bartolomeu dos – *Estímulo de pastores*. Trad. P. Manuel Barbosa Pinto, S.J., P. António Freire, S.J.; introd. e notas de P. Fr. Raul de Almeida Rolo, O.P., Braga: Movimento Bartolomeano,

1981 (1565).

SANDE, Duarte de – *Diálogo sobre a missão dos embaixadores japoneses à Cúria Romana*. Pref. de Américo da Costa Ramalho e trad. de Sebastião Tavares de Pinho. Coimbra: Imprensa da Universidade; Centro Científico e Cultural de Macau, 2009. 2. vols.

TELES, Baltasar – *Chronica da Companhia de Jesu, na Provincia de Portugal; e do que fizeram, nas conquistas d'este Reyno, os religiosos, que na mesma Provincia entràram, nos annos em que viveo s. Ignacio de Loyola, nosso fundador*. Lisboa: por Paulo Craesbeeck, 1645.

ESTUDOS

ALEXANDER, John – *From Renaissance to Counter-Reformation: the architectural patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*. Milano: Bulzoni, 2007.

ALMEIDA, Fortunato – *História da Igreja em Portugal*. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1968. Vol. II.

DIAS, José Sebastião da Silva. 1960 – *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, vol. I. Coimbra: Universidade de Coimbra.

DONNELLY, John Patrick – Introdução a *The office of a bishop (De Officio viri boni et probi episcopi)* de Gasparo Contarini. Milwaukee: Marquette University Press, 2002. p. 7-24.

ESPANCA, Túlio – O Antigo Paço Arquiepiscopal de Évora. In *Cadernos de história e arte eborense. Miscelânea histórico-artística*. Évora: Edições Nazareth, 1951. N.º XII, p. 34-40.

Idem – D. Teotónio de Bragança: um prelado eborense do tempo de Camões (1530-1602). In *A Cidade de Évora. Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora. Anos XL-XLI, N.ºs 67-68 (1984-1985): 137-147.

Idem – *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1966.

GOMES, Pinharanda – *O arcebispo de Évora Dom Teotónio de Bragança (escritos pastorais)*. Braga: Edição do Autor, 1984.

HESPAÑHOL, Maria Antónia Barreiras Sequeira – *Dom Theotónio de Bragança o primeiro arcebispo de Évora no domínio filipino (1578-1602)*. Évora: [s.n.], 1993. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MARQUES, Cátia Teles e – *A sacristia e a encomenda episcopal em Portugal no período da Reforma Católica. O caso da Sé de Coimbra e o patrocínio do bispo D. Afonso de Castelo Branco*. Lisboa: [s.n.], 2013. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MOREIRA, Rafael – D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal. In *O Mundo da Arte. Revista de Arte, Arqueologia e Etnografia*. Coimbra: EPARTUR. II série N.º 1 (1988), p. 5-23.

MOREIRA, Rafael – Arquitectura: Renascimento e classicismo. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. II, p. 303-75.

NUNES, João Rocha - *A Reforma Católica na Diocese de Viseu (1552-1639)*. Coimbra: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PACHECO, Milton Pedro Dias - *Por detrás de um Museu. O paço episcopal de Coimbra: história e memória*. Coimbra: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PAIVA, José Pedro - A diocese de Coimbra antes e depois do Concílio de Trento: D. Jorge de Almeida e D. Afonso Castelo Branco. In *Sé Velha de Coimbra: culto e cultura*. Coimbra: Catedral de Santa Maria de Coimbra, 2005. p. 225-53

PAIVA, José Pedro - *Os Bispos de Portugal e do Império 1495-1777*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

PALOMO DEL BARRIO, Federico - *Poder y disciplinamiento en la diócesis de Évora. El episcopado de D. Teotónio de Bragança (1578-1602)*. Madrid: [s.n.], 1994. Tese de Doutoramento apresentada à Universidad Complutense de Madrid.

PIMENTEL, António Filipe - As empresas artísticas do bispo-conde D. Afonso de Castelo Branco. In *Mundo da Arte* 8-9 (1982), p. 54-68.

SERRÃO, Vítor - O ciclo da *História de Tobias* encomendado pelo bispo-conde de Coimbra D. Afonso de Castelo Branco (c. 1600): contributos para uma lição histórica, artística e iconológica. In *Idearte. Revista de teoria e ciências da arte* N.º 1 (2005), p. 45-72.

Palavras-chave
Abecedario
Pittorico;
notícias artísticas;
coleções de arte;
D. Diogo de
Nápoles; Conde de
Coculim

Keywords
Abecedario
Pittorico; art news;
art collections;
D. Diogo de
Nápoles;
Conde de Coculim

Resumo/Abstract

“L’ Abecedario Pittorico” de Pellegrino Antonio Orlandi de 1753

“L’ Abecedario Pittorico” de Pellegrino Antonio Orlandi, na reedição de Pietro Guarienti de 1753 (Veneza, Ed. Pasquali), é uma fonte de conhecimento de grande importância para o colecionismo artístico português. Mercador de arte e restaurador, Pietro Guarienti (Verona 1678 - Dresden 1753) viveu em Lisboa nos anos trinta-quarenta do século XVIII onde conheceu muitos colecionadores, cujos nomes e objectos artísticos refere na sua obra. Na presente contribuição apresentarei alguns dos colecionadores citados por Guarienti, em particular o conde de Coculim e D. Diogo de Nápoles Noronha e Veiga, figuras pouco conhecidas da Historiografia da Arte, que, pela qualidade das suas coleções, merecem uma atenção particular.

Pellegrino Orlandi’s 1753 “Abecedario Pittorico”

The Abecedario Pittorico of Pellegrino Antonio Orlandi, in the 1753 edition by Pietro Guarienti (Veneza, ed. Pasquali) is a very important source of knowledge about art collecting in Portugal. Art dealer and restorer, Pietro Guarienti (Verona 1678 - Dresden 1753) lived in Lisbon during the thirties and forties of 18th century and he got in contact with many collectors whose names are mentioned in his work. This contribution aims to present some of these collectors, in particular D. Diogo de Nápoles Noronha e Veiga and D. Francisco Mascarenhas, conde de Coculim, personalities who are little known by the Art Historiography and who, instead, deserve better attention.

Daniela Viggiani é mestre em Conservação dos Bens Culturais pela Universidade de Génova (2000). Actualmente é doutoranda no Departamento de História da Arte da Universidade de Montréal (Québec, Canadá). A sua tese de doutoramento compreende uma análise crítica das notícias artísticas relativas a Portugal. Desde 2010 é membro da Chaire sur la Culture Portugaise da Universidade de Montréal. Em 2012 obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar in loco a matéria da sua tese. daniela.viggiani@umontreal.ca

“L’Abecedario Pittorico” de Pellegrino Antonio Orlandi de 1753¹

Daniela Viggiani

Con l’*Abecedario Pittorico* pubblicato nel 1704 a Bologna, l’erudito padre carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi intendeva riunire in un’unica opera, se pur in forma sintetica, le biografie di tutti gli artisti universalmente conosciuti dalle origini delle arti visive fino al Settecento².

La natura tanto ambiziosa di questo lavoro aveva aperto la strada a una lunga serie di nuove edizioni di arricchimento e aggiornamento dell’opera - prima delle quali ad opera dello stesso Orlandi nel 1719³ - le quali immettevano di volta in volta in seno al testo orlandiano nuove biografie di artisti.

In questo susseguirsi di contributi si inserisce l’edizione di Pietro Maria Guarienti (Verona 1678 - Dresda 1753), pubblicata a Venezia nel 1753⁴, che aggiunge un *corpus* di circa cinquecento nuove voci al testo di Orlandi del 1719.

Pietro Guarienti, agente d’arte attivissimo in una vasta rete di contatti che comprendeva personalità eminenti tra aristocratici, *connoisseurs* e mercanti d’arte e che oltre all’Italia si estendeva all’Inghilterra, alla Sassonia, alla Spagna e al Portogallo, aveva raccolto nella sua edizione un ricco materiale frutto della sua lunga esperienza a contatto con le collezioni di tutta Europa.

Tra i soggiorni più lunghi che costui affrontò, ci fu quello di Lisbona tra gli anni trenta e quaranta del Settecento, che lo portò a conoscenza della pittura iberica e del patrimonio artistico della città. Il suo soggiorno produceva così un *corpus* di notizie sul Portogallo, inserite qua e là nel testo dell’*Abecedario*, di estremo interesse per la storia dell’arte portoghese.

Tra queste notizie si distingue un nucleo assai ricco di “segnalazioni” di opere d’arte che Guarienti vide nelle case dei collezionisti lisbonesi e che costituisce una fonte particolarmente interessante per lo studio di tali raccolte.

Il presente intervento si propone di offrire un campione di tali notizie, in particolare riguardo a due specifiche collezioni di dipinti menzionate nel testo, rispettivamente di proprietà di D. Diogo de Nápoles Noronha e Veiga e di Francisco de Mascarenhas, terzo conte di Coculim.

Pietro Maria Guarienti iniziava la sua formazione di pittore nella città natale di Verona,

presso la bottega di Biagio Falcieri, e proseguiva nei primi anni del Settecento il suo percorso formativo nella scuola che il celebre maestro Giuseppe Maria Crespi teneva a Bologna⁵.

Come egli stesso racconta nella introduzione *Al lettore* dell'*Abecedario*, egli si avvicinava alle «diverse scuole» artistiche che si potevano ammirare in questa città e intraprendeva il percorso educativo canonico del pittore, esercitandosi nello studio e nella copia delle opere d'arte.

Un'educazione che egli mise chiaramente a frutto negli anni ancora successivi alla fase bolognese, e in particolare a Venezia, dove, oltre a essersi stabilito e ad aver contratto matrimonio, compare iscritto alla fraglia dei pittori a partire dal 1711⁶.

Forse nell'attivo e intricato mercato artistico di questa città Guarienti muoveva i primi passi in una più remunerativa attività, quella del mercante d'arte, la quale già si attesta in alcuni documenti degli anni venti del Settecento⁷.

Negli anni trenta lo ritroviamo a Lisbona, soggiorno di cui parleremo più innanzi, in uno stadio già avanzato della sua carriera, dove in un annuncio della *Gazeta de Lisboa* del 1735 si promuoveva come restauratore provetto e grande esperto di pittura. In questa occasione, enumerava una serie di corti italiane ed europee presso cui aveva lavorato in precedenza così come diverse personalità per le quali aveva prestato servizio, come il langravio Filippo d'Assia Darmstadt, governatore di Mantova per conto dell'Austria, i duchi di Parma e Mantova e, infine, nientemeno che il principe Eugenio di Savoia⁸.

La sua carriera assumeva un'ulteriore e spettacolare impennata a partire dal 1746 quando, grazie alla sua partecipazione alla celebre vendita di Dresda - l'acquisto, dapprima segreto e poi reso pubblico, dei cento più bei quadri della galleria estense di Modena da parte della corte sassone - Guarienti veniva eletto Ispettore della Gemäldegalerie di Dresda al fianco di Johann Gottfried Riedel⁹.

Qui spendeva i restanti anni della sua vita e qui, in una posizione ormai coronata di successo, preparava la sua versione personalizzata dell'*Abecedario Pittorico*.

Riguardo alla attività di Guarienti a Lisbona, fissiamo innanzitutto i punti fermi sulle date del suo soggiorno che iniziò non più tardi del 1733 e durò per lo meno fino al 1741.

Nel 1733 è Francisco Xavier de Menezes, quarto conte di Ericeira, a registrare nel suo diario la presenza del *connoisseur* veneto in città¹⁰, mentre per quanto concerne il termine del soggiorno, l'ultima data sicura alla quale al momento ci è dato arrivare è il 1741, anno nel quale Guarienti si trova registrato negli stati d'anime della chiesa di Nossa Senhora do Loreto, come residente in città¹¹.

E per avere un'idea di quale fosse la sua attività principale, ritorniamo a quell'annuncio della *Gazeta* dal quale si evince la natura eminentemente "pratica" della sua attività di

connoisseur: quella di un pittore che poneva a servizio del collezionismo la sua esperienza tecnica, impiegandosi nella pulitura dei dipinti, nel restauro e nelle *expertises*.

Nello stesso annuncio, poi, egli faceva riferimento a un restauro realizzato nel 1734 di una tavola di Gaspar Dias, firmata 1534, all'epoca esposta nella chiesa della Misericordia, attuale Nossa Senhora da Conceição Velha, e in particolare nella cappella di Dona Simoa Godinho o dello Spirito Santo, opera della quale, tuttavia, non sembrano esservi tracce¹².

Altri restauri furono da lui effettuati nella chiesa di Nossa Senhora do Loreto nel 1739 per le cappelle di S. Giovanni Battista e di S. Michele¹³.

Dell'effettivo successo della sua attività non solo è eloquente la lunga serie di collezionisti che sono menzionati nell'*Abecedario* e dei quali Guarienti riuscì a conoscere le raccolte, ma, altresì, assai significativa è la testimonianza del conte di Ericeira, che nel suo diario offriva alcune note sulla presenza dell'esperto italiano in città.

Nelle annotazioni del 28 luglio 1733, così egli introduceva la figura di Guarienti: «Aqui se acha hum pintor insigne de Italia, que tem vendido alguns bons quadros, e tem dado a conhecer em muitas cazas de fidalgos originaes que se desprezavão, deenganando ao mesmo tempo a outros que estimavaõ copias.»¹⁴. E ancora, negli scritti del 1° dicembre dello stesso anno: «...e o insigne Pedro Veneziano continua em descobrir originaes desconhecidos em Lisboa.»¹⁵.

E' chiaro che in una continua "scoperta" di opere di celebri maestri doveva giocare anche la scaltrezza del nostro *connoisseur*, sempre abile nella promozione della sua competenza. Sfortunatamente, non ci restano tracce concrete delle sue *expertises* per poter giudicare il suo operato ma ci possiamo per lo meno interrogare sulla affidabilità dei giudizi proposti nell'*Abecedario*, i quali rappresentano la fonte su cui basiamo il presente studio.

Quest'opera si colloca in una prospettiva differente dalla mera auto-promozione a scopo commerciale. Guarienti pubblicava tale edizione nel momento in cui la sua carriera era pienamente riconosciuta grazie al ruolo di Ispettore nella Galleria di Dresda. Inoltre, il suo nuovo dizionario di artisti si proponeva come un lavoro di arricchimento della conoscenza della pittura europea e, parallelamente, come un omaggio ufficiale alla galleria sassone di cui egli era stato un sostanziale riorganizzatore. Per tali ragioni, la testimonianza dell'autore dovrebbe verosimilmente seguire una certa obiettività scientifica - nel limite, naturalmente, di ciò che il concetto di scientificità comporta per l'epoca - in linea con il tenore dell'incarico che costui al momento ricopriva.

Per ciò che concerne le notizie sull'arte portoghese presenti nell'*Abecedario*, esse si possono considerare appartenenti a due grandi gruppi.

Il primo è costituito dalle circa venti biografie di artisti attivi in Portogallo dal Medio-

evo fino al Settecento, per la redazione delle quali l'autore da un lato si serviva della letteratura artistica già esistente, dall'altro forniva il proprio personale contributo per quanto riguardava le vite dei maestri a lui contemporanei.

Per quanto concerne il secondo gruppo, si tratta di una raccolta di segnalazioni sparse per tutto il testo dell'*Abecedario*, che indicano nomi di collezionisti portoghesi. Ogni qualvolta, infatti, l'autore conosceva un'opera del maestro di cui stava presentando la biografia, egli la indicava nel testo biografico insieme al luogo e al nome del proprietario presso cui l'opera si trovava. Conseguentemente, da tali informazioni emerge un pubblico assortito di appassionati d'arte portoghesi i quali possedevano dipinti fiamminghi, olandesi, francesi e italiani.

Vi si trovano qui i nobili più importanti, come il duca di Lafões, il duca di Cadaval, il marchese di Abrantes, solo per citarne alcuni, ma vi si incontrano ugualmente personalità dell'alta borghesia che si distinguono per attività commerciali o, altresì, per incarichi di primo piano legati alla vita di corte o all'amministrazione degli affari della corona.

La scelta di concentrare la nostra attenzione sulle collezioni appartenenti rispettivamente a D. Diogo de Nápoles Noronha e Veiga e a D. Francisco de Mascarenhas, terzo conte di Coculim, è giustificata dal fatto che, come altre raccolte nella ricca lista dell'*Abecedario*, esse hanno la caratteristica di non essere mai state trattate dalla letteratura scientifica.

Sebbene tali collezioni non siano pervenute fisicamente fino a noi – pur non escludendo che l'avanzare delle ricerche possa arrivare a identificare in concreto alcuni dei pezzi che le componevano – le informazioni che l'*Abecedario* ci fornisce attestano un notevole livello qualitativo dei dipinti.

Cominciamo, dunque, dalla “bella raccolta” di dipinti di Diogo de Nápoles (?-1769), “gentiluomo amantissimo della pittura”, secondo le espressioni usate dall'autore, la quale suscita particolare interesse a giudicare dai nomi che sono attribuiti alla paternità dei suoi pezzi.

La famiglia Nápoles Noronha e Veiga s'inscriveva nella discendenza di Henrique Esteves da Veiga, *Senhor da Honra* di Molellos e Nandufe, che aveva servito il re Alfonso V nella Guerra di Successione di Castiglia durante gli anni settanta del Quattrocento¹⁶.

Dall'inventario orfanologico dei beni che da D. Diogo de Nápoles passavano al figlio D. Tomás¹⁷, si constata un considerevole patrimonio terriero posseduto dalla famiglia soprattutto nella zona di Lisbona e di Alenquer, patrimonio al quale D. Diogo affiancava una serie di titoli e incarichi di prestigio, quali *Fidalgo Cavaleiro*, Cavaliere dell'Ordine di Cristo e *Familiar do Santo Ofício*, i quali contribuivano a mantenere una posizione di livello politico-sociale relativamente alto.

Sappiamo, poi, che il nostro collezionista possedeva una biblioteca. Non solo, infatti, diverse voci del suo testamento fanno riferimento a varie spese da saldare presso alcuni librari di Lisbona¹⁸, ma altresì, una serie di manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale del Portogallo e alla Biblioteca Municipale di Porto riproducono copia delle memorie di Manoel Botelho Ribeiro Pereira sulle antichità di Viseu (1630) riportando, altresì, una nota a guisa di *ex-libris* attestante la collocazione della prima copia dall'originale nella biblioteca di D. Diogo de Nápoles¹⁹.

La casa del nostro collezionista si trovava a Lisbona e sfortunatamente non sembrano essere rimaste vestigia di tale dimora.

In una serie di documenti del 1777 volti ad affittare al Conte di Sampaio parte della proprietà del figlio D. Tomás de Nápoles, si registra il fatto che in tali proprietà erano presenti “*alguás cazas pouco habitaveis, que algum dia fora Palacio, com trez quintaés, e neles algumas arvores, e patio da entrada pelo Largo de Santa Marinha*”²⁰.

In questa residenza Guarienti doveva probabilmente aver visto la collezione.

Delle opere di cui era costituita la raccolta, egli cita quelle che probabilmente l'avevano maggiormente colpito o di cui aveva preso nota:

- “un prezioso quadro” di Adriaen van Nieulandt (Anversa 1587 – Amsterdam 1658)²¹,
- “una bellissima marina con isquisite figure” di Bonaventura Peeters (Anversa 1614 – Hoboken 1652)²²,
- un grande dipinto di Cornelis de Vos (Hulst, Zelanda, 1585 ca. – Anversa 1651)²³,
- due quadri di Théobald Michau (Tournai 1676 – Anversa 1765)²⁴,
- infine, “un incendio di Troja con molte figure, e un Inferno” di Diogo Pereira (+1658 ca.)²⁵.

Del dipinto di Adriaen van Nieulandt non è specificato il soggetto. Questo pittore nativo di Anversa e attivo in Olanda era conosciuto soprattutto per la realizzazione di scene sacre e profane immerse a loro volta in suggestive rappresentazioni di paesaggio²⁶. Leggendo la descrizione di Guarienti, si ha l'impressione che il quadro a casa di D. Diogo de Nápoles dovesse inserirsi in questo tipo di rappresentazione.

Bonaventura Peeters, pittore di Anversa specializzato nella pittura di marine, aveva nelle Province Unite i suoi maggiori committenti. In questa regione, con la crescita di una classe mercantile legata alle attività commerciali marittime, la richiesta di questo genere di rappresentazioni si era intensificata e aveva dato vita a una ricca gamma di soggetti: la pesca, le attività dei porti nelle regioni europee e d'oltremare, le navi da guerra e da trasporto, le battaglie navali²⁷.

E' inevitabile pensare che lo stesso repertorio iconografico potesse essere oggetto di interesse dei collezionisti del Portogallo per via delle forti risonanze con l'orizzonte culturale

di tale regno, dove i commerci marittimi e le attività coloniali giocavano un ruolo di primo piano non solo concretamente nella vita economica e politica ma altresì nell'immaginario collettivo identitario del popolo portoghese.

Il dipinto di Cornelis de Vos è oggetto di una descrizione maggiormente accurata rispetto agli altri pezzi della collezione:

“Cornelio de Vos, Fiammingo, seguì nelle sue opere la maniera di Vandyck. Da un bel quadro contrassegnato coll'anno e nome di lui, e posseduto dall'Illustriss. Sig. Don Diego de Napoli e Norognia Gentiluomo Portoghese, in cui vedesi la Vergine in atto di ripor nella culla il bambino dormente, e S. Giuseppe che con attenzione sta osservando, figure al naturale graziosamente disegnate e colorite, rilevasi esser esso vissuto negli anni 1640.”²⁸

La data in cui il dipinto fu realizzato rientra in un periodo nel quale il pittore fiammingo Cornelis de Vos si cimentava essenzialmente nella realizzazione di ritratti. Le caratteristiche del dipinto enunciate da Guarienti ricordano un'opera molto più indietro nel tempo nella produzione del pittore e in particolare la *Natività* compiuta nel 1617 per i *Quindici Misteri del Rosario* della chiesa di San Paolo di Anversa²⁹.

Qui, in un grande formato come quello del quadro lisbonese nel quale i personaggi rappresentati sono a grandezza “naturale”, ritroviamo il gesto di Maria che tiene tra le mani il piccolo Gesù nella culla, in mezzo all'ammirazione non solo di Giuseppe ma di tutti gli astanti, in uno stile che si presenta anche qui “graziosamente disegnato e colorito” per via dell'influenza di Rubens sulla maniera di de Vos, influenza che si traduce nel disegno monumentale delle figure e in un attento bilanciamento cromatico.

“Mickou, nome posto su due quadri posseduti dal Signor Diego di Napoles Cavaliere di Lisbona, che rappresentano bellissime vedute di paesi con quantità di figurette di una mirabile vaghezza di colorito, ad imitazione del Brusola <Jan Brueghel il Vecchio>. La maniera è moderna, e certamente Fiamminga. Pare che sia vissuto nel 1700.”³⁰

È questa la descrizione dei dipinti di Théobald Michau (Tournai 1676 – Anversa 1765) che l'autore non conosce e di cui interpreta la firma in maniera inesatta.

Michau è il maestro più moderno della collezione, tuttavia si colloca nella tradizione seicentesca della rappresentazione del paesaggio alla maniera di Brueghel, se pur con l'adozione di alcune varianti stilistiche di aggiornamento di tale gusto, come una pennellata più vibrante e una *palette* di colori maggiormente delicata³¹.

La sua presenza nella collezione è significativa in quanto attesta il sussistere dell'interesse per le pitture fiamminghe di paesaggio non circoscritto solo a mecenati del Seicento ma bensì capace di coinvolgere anche appassionati d'arte del secolo successivo.

L'Incendio di Troia e *l'Inferno* di Diogo Pereira rappresentano gli unici dipinti di scuola

portoghese di casa Nápoles Noronha e Veiga³².

L'*Abecedario* rappresenta una fonte estremamente importante per l'opera di questo pittore, della quale fornisce un eloquente rapporto sulla sua grande fortuna collezionistica in ambito lusitano, sebbene postuma. D. Diogo de Nápoles rappresenta solo uno dei tanti estimatori di Pereira, sul cui successo alcune riflessioni sono state avanzate dagli storici dell'arte.

Ne riprendiamo qui alcune, riguardanti in particolare il tema iconografico dell'*Incendio di Troia*, il soggetto rappresentato da uno dei due quadri in casa del nostro collezionista.

Vitor Serrão³³ individua nella larga diffusione di tale motivo non solo il risultato di un interesse per i racconti epici legati alla figura di Ulisse, mitico fondatore di Lisbona, ma, altresì, il riflesso di una proiezione politica rispetto a tale rappresentazione. La figura di Enea che fugge dall'incendio portando via con sé il padre Anchise e il figlioletto Ascanio e che compare regolarmente nella scena, può suggerire il tema del principe virtuoso, resiliente di fronte alla catastrofe e proiettato verso una nuova dimensione rigeneratrice, un motivo che sembra aver evocato i valori della Resistenza del Portogallo contro la tirannia della corona di Castiglia. In questa prospettiva, tra i possessori delle tele di Pereira, Vitor Serrão indica alcune personalità legate alla storia della Restaurazione o comunque inserite in una cultura nazionalistica, personalità tra le quali menziona l'avo di D. Diogo de Nápoles, Diogo Esteves da Veiga (1551-1635), Fidalgo da Casa Real, Capitão Mor de Besteiros, autore di alcune opere sulla genealogia portoghese³⁴. Ma in generale, considerando la famiglia Nápoles Noronha e Veiga nel suo complesso, è facile immaginare che i suoi membri, discendenti da un nobile servitore del re in una guerra anti-castigliana, potessero nutrire una certa simpatia per questo tipo di evocazione politica.

Se consideriamo il fatto che, a parte i dipinti di Michau, tutte le opere menzionate da Guarienti si collocano nella prima metà del Seicento, pur non costituendo certamente la totalità della collezione, potremmo pensare, come si è già accennato, a una raccolta il cui nucleo è stato formato ad opera di uno o più collezionisti di tale epoca e al quale sono stati aggiunti in seguito altri pezzi, come quelli di Michau. D. Diogo de Nápoles rappresenterebbe, dunque, l'erede di una pratica già cominciata antecedentemente, probabilmente tra i membri della sua famiglia, e sebbene lo stato attuale delle ricerche non ci consenta ancora di percorrere a ritroso le origini di tale raccolta, possiamo tuttavia pensare quali personalità si presterebbero meglio al profilo di un collezionista di dipinti.

Il primo candidato potrebbe essere rappresentato da Tomás de Noronha (+1651), poeta attivo durante il periodo della dominazione spagnola, autore di un *corpus* poetico vario nella forma e nei temi, distintosi soprattutto per la produzione dalla vena fortemente satiri-

ca e del quale oggi si riconosce l'importante contributo alla letteratura barocca portoghese.

Altra personalità a suscitare il nostro interesse è D. Tomás de Nápoles e Noronha, nonno paterno di D. Diogo de Nápoles, che nel 1686 era eletto a *juiz* della Confraternita di San Luca³⁵. Sebbene le regole istituzionali della confraternita prevedessero l'esercizio della pittura da parte del *juiz* come condizione necessaria alla sua elezione³⁶, tuttavia esistevano eccezioni a tale regola ed è probabilmente il caso di D. Tomás de Nápoles la cui nomina avvenne forse in ragione del suo prestigio sociale. Al di là della sua familiarità con la pratica della pittura, è naturale tuttavia che la prossimità di questo aristocratico con gli artisti della confraternita dovesse certamente costituire un canale privilegiato per l'acquisizione di dipinti.

Sebbene rappresentata da un minor numero di opere, altrettanto interessante è la "Galleria" che Guarienti segnala in casa dei conti Coculim e della quale, come si è detto, nemmeno in questo caso esiste una letteratura a riguardo.

Nell'*Abecedario* si menziona genericamente il "conte di Cocolino" non specificando di quale dei conti si tratti³⁷. Guarienti soggiornava a Lisbona almeno dal 1733, quando viveva ancora il secondo conte, morendo quest'ultimo nel 1735. Tuttavia, poiché l'*Abecedario* fu redatto nel 1753 e poiché in esso si fa riferimento al possesso delle opere del conte in un tempo presente, con grande probabilità ci si riferisce al terzo conte di Coculim, Francisco de Mascarenhas (1702 - ?).

Il titolo di conte di Coculim nacque durante la Restaurazione, come molte delle nomine concesse dal monarca dei Braganza ai membri della nobiltà che avevano contribuito alla lotta per l'indipendenza del Portogallo. Nel 1670, il principe reggente D. Pedro II concesse a D. João de Mascarenhas (1632-1681), uno dei generali più importanti della guerra di Restaurazione, il titolo di primo Marchese di Fronteira e, nel 1676, nominò primo conte di Coculim il di lui secondogenito Francisco de Mascarenhas (1662-1685)³⁸.

Non solo i conti di Coculim perpetuavano la tradizione di prestigio militare della famiglia Mascarenhas - il secondo conte era stato impegnato nella fanteria durante la Guerra di Successione spagnola, mentre il figlio, Francisco de Mascarenhas, governava le armate di Trás-os-Montes - ma si distinguevano altresì per posizioni di grande rilievo nella vita culturale del regno.

Già il primo marchese di Fronteira era attivo nella accademia "letteraria" *dos Generosos*³⁹, autore di opere storiche e di sonetti, mentre il figlio primogenito, D. Fernando, anch'egli autore di numerosi lavori storici, nel 1720 era nominato presidente della appena nata *Academia Real da História Portuguesa* e fu uno dei suoi quattro *Censores Perpetuos* fino alla morte⁴⁰.

Il secondogenito Francisco de Mascarenhas, appartenente all'*entourage* di D. Pedro II del cui consiglio faceva parte, era conosciuto come uomo di lettere: soprannominato da Diogo Barbosa Machado "Principe da Poesia Latina", era autore di componimenti poetici e storici⁴¹.

Infine, per quanto riguarda il terzo conte di Coculim, apprendiamo che nel 1744 metteva a disposizione alcuni ambienti del suo palazzo per gli incontri dell'*Academia dos Escolhidos*, accademia "letteraria" tra le favorite e patrocinate dallo stesso re Giovanni V, che proprio in quegli anni si collocava in prima linea nel dare una eco culturale agli eventi di corte⁴².

Il palazzo dei conti di Coculim esiste ancora oggi.

Si tratta di un grande edificio, attualmente in restauro, situato nell'area del *Terreiro do Trigo* e precisamente nell'attuale rua *Cais de Santarém*⁴³.

L'edificio, di probabile origine seicentesca, non conserva più l'aspetto originario in quanto fu danneggiato pesantemente dal terremoto del 1755 che pose fine alla residenza della famiglia in tale sito, ma conserva, tuttavia, alcuni elementi originari, in particolare il portale e la *pedra de armas* della famiglia Mascarenhas.

Durante la residenza dei Coculim il palazzo sembra essersi distinto per una relativa sontuosità, in linea con la posizione di rilevanza sociale di cui godevano i membri della famiglia. La *Gazeta de Lisboa* menzionava gli "excellentes, e magnificos adornos" della casa⁴⁴ e, altresì, nel 1719, informava sui festeggiamenti in onore delle nozze di Francisco de Mascarenhas durante i quali l'apertura del palazzo, avente luogo in quella speciale occasione, permetteva alla popolazione di ammirare "as excelentes tapeçarias, & admiraveis moveis, & peças de prata de muyto preço" con le quali erano adornate sedici camere della casa⁴⁵.

Doveva dunque essere questo il contesto nel quale la collezione di dipinti completava l'apparato decorativo degli interni dell'edificio. Di essa, Guarienti ricorda le numerose opere di Pieter Snayers, i dipinti di Daniel Seghers e un "filosofo" di Salomon Koninck dal quale fu particolarmente colpito dedicando a tale quadro una breve entusiastica *ekphrasis*.

Riguardo alle pitture di Pieter Snayers (1592 - post 1666), non sono presenti informazioni precise sui soggetti rappresentati nella collezione Coculim⁴⁶.

Pittore fiammingo attivo ad Anversa e a Bruxelles, Snayers fu conosciuto per le sue scene di caccia e soprattutto di battaglia per le quali si distinse per l'uso di mappe topografiche ufficiali nell'accurata descrizione del paesaggio e delle operazioni militari. Fu autore di diversi ritratti equestri ed inoltre era considerato pittore della Guerra dei Trent'anni della quale rappresentò diversi scontri con stupefacenti effetti scenografici⁴⁷.

È naturale pensare che nella galleria dei conti Coculim le opere di Snayers potessero

raffigurare ritratti equestri e scene di combattimento, a riecheggiare quella fama militare per la quale la famiglia Mascarenhas si distingueva. Fama che cominciava durante la dinastia filippina con Fernando de Mascarenhas (1587-1651) *Capitão-de-Mar-e-Guerra* delle armate di Portogallo e di Castiglia⁴⁸ e continuava con il già ricordato João de Mascarenhas, e ancora, con il di lui nipote Felipe, secondo conte di Coculim, attore nell'assalto a Valencia durante la Guerra di Successione spagnola⁴⁹ e, infine, con il terzo conte Francisco che riceveva l'importante incarico di gestire le armate lungo la regione di Trás-os-Montes ai confini con la Spagna⁵⁰. Fama alla quale, oltretutto, erano stati dedicati importanti brani artistici come dimostrano la *Sala das Batalhas* e la *Galeria dos Reis* del palazzo Fronteira e come, altresì, conferma l'inventario dei beni appartenenti al primo marchese Fronteira, redatto alla morte della di lui sposa, D. Madalena de Castro, nel 1673, il quale registra, tra i beni di famiglia, alcuni ritratti equestri e ben dodici pannelli raffiguranti la battaglia navale di Malta⁵¹.

Nemmeno di Daniel Seghers, straordinario pittore di composizioni floreali, conosciamo quali fossero i temi rappresentati in casa Coculim⁵².

La pittura di fiori, sviluppatasi alla fine del Cinquecento e intensificatasi straordinariamente durante il Seicento soprattutto nelle Province Unite e nei Paesi Bassi meridionali, coinvolse centinaia di artisti, alcuni dei quali vi si dedicarono totalmente come accadde a Daniel Seghers, capofila di tale produzione assieme al suo maestro Jan Brueghel il Vecchio⁵³.

Questo pittore gesuita si rivela unico nella capacità di descrivere l'elemento naturale e nel rivelare, attraverso l'esplosione di colori e mediante l'approccio lenticolare a particolari come gli insetti e le farfalle, uno spirito di devoto stupore verso la Natura. Fu probabilmente tale freschezza immediatamente percepibile dall'osservatore, unita al tema devozionale delle figure della Vergine, di Gesù e dei santi, raffigurati spesso al centro di una corona di fiori, a decretare il successo dell'opera del pittore fiammingo che rispondeva alle commissioni delle gallerie più importanti d'Europa. Un successo che coinvolse anche i collezionisti di Lisbona che non mancarono di dimostrarsi ricettivi verso la poetica di tale maestro e di cui seppero scegliere opere notabili, a giudicare dal commento di Guarienti il quale definisce bellissime e raffinitissime le lavori del pittore che osserva nella capitale.

E' probabile, poi, che ad acquisire i quadri della collezione Coculim potesse essere stato lo stesso João de Mascarenhas con l'intento di decorare il suo palazzo di Benfica⁵⁴. Il già menzionato inventario del 1673 dimostra, infatti, quanto fossero presenti le pitture floreali tra i dipinti del palazzo⁵⁵, tanto da indurre a pensare che anche le pitture di Seghers potessero essere state acquisite per questa stessa destinazione, passate poi in eredità al secondogenito Francisco de Mascarenhas, primo conte di Coculim, e successivamente al di lui nipote omonimo.

L'opera di Salomon Koninck è senza dubbio quella che più colpisce Guarienti:

“In Lisbona nella Galleria del Signor Conte di Cocolino ho veduto di lui un quadro segnato l'anno 1640. Con un filosofo che legge al lume di una finestra così naturale che pare vivo, e con sì delicata e giusta maniera di chiaro e scuro, che inganna l'occhio ⁵⁶.”

La rappresentazione delle scene di lettura affonda radici profonde nella cultura figurativa olandese. Svetlana Alpers nella sua importante analisi della pittura olandese del Seicento osservava come nella cultura figurativa delle Province Unite dove si sviluppavano generi non direttamente funzionali alla rappresentazione dei testi sacri e profani, come era invece il caso per la pittura di storia, rappresentare iscrizioni, illustrazioni e testi sacri ricordava all'osservatore l'importanza della parola scritta e del messaggio in essa veicolato⁵⁷.

Rembrandt aveva in particolare sviluppato alcuni temi figurativi atti a rappresentare il momento della riflessione e della lettura da parte di eremiti, profeti e letterati, perfezionandoli a tal punto da farli diventare veri e propri modelli. In particolare, la scena raffigurante il dotto nell'atto di studiare⁵⁸, spesso precludeva allo spettatore la possibilità di identificare l'opera oggetto di studio, un *escamotage* per esprimere l'importanza del messaggio e del pensiero trasmesso dalla parola scritta, al di là della specificità del testo stesso. Influenzato da Rembrandt, il pittore olandese Salomon Koninck (Amsterdam, 1609 - 1656)⁵⁹ aveva mutuato questo tema figurativo indirizzandolo ad una produzione meno enigmatica e maggiormente compiaciuta, dove seduti a un tavolo si alternavano alle figure dei dotti artigiani impegnati a lavorare o uomini d'affari intenti a contare il proprio denaro, in soluzioni comunque di grande effetto grazie al talento del maestro nella realizzazione dei ritratti, nell'uso del chiaroscuro e nella resa dei dettagli.

In ragione di un'iconografia aperta che può portare a differenti interpretazioni, non sono stati mai chiaramente suddivisi i diversi profili degli studiosi ritratti da Koninck, che, alla luce delle letture attuali, richiamano spesso evangelisti, dottori della Chiesa e religiosi. Analogamente, l'evocazione del “filosofo” che ricorre varie volte nelle denominazioni delle opere di Koninck è frutto di designazioni tradizionali le quali, in realtà, non sempre corrispondono a interpretazioni esatte. Per quanto concerne il quadro appartenente a Francisco de Mascarenhas, l'informazione sull'anno di esecuzione del dipinto - 1640 - non ci permette comunque di reperire tra “gli studiosi” di Koninck un'opera firmata che possa corrispondere a tale data. Tuttavia, citiamo alcuni esempi a titolo illustrativo, che si accostano molto da vicino ai tratti descrittivi forniti dall'*Abecedario* e che dunque non dovevano discostarsi molto dall'opera in questione: il dipinto raffigurante il *Dotto che legge allo scrittoio*, passato sul mercato d'arte di Londra⁶⁰, probabile evocazione di un evangelista, il quale include, tra l'altro, la presenza di una finestra alle spalle del ritrattato; lo studioso

rappresentato nell'opera dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig⁶¹, concentrato nella lettura, illuminato da una luce laterale che crea magistrali effetti chiaroscurali e, infine, il *Filosofo* del Museo del Prado⁶² - meglio identificabile con la figura di un rabbino e replicato in una ulteriore versione conservata nella Galleria Nazionale di Danimarca a Copenaghen⁶³ - dove lo straordinario realismo nella resa del ritratto - si veda l'effetto materico della barba e lo sguardo penetrante nonostante i segni del tempo che lo accompagnano - cattura l'attenzione dell'osservatore e crea un effetto di grande impatto emotivo.

In un'epoca, il Seicento, nella quale la vita culturale non era più solo appannaggio di università, scuole e centri religiosi, ma si trasformava altresì in una pratica esclusiva per le classi aristocratiche di tutta Europa e, ugualmente, del Portogallo dove nascevano accademie quali quella dei Generosi e dei Singolari, la celebrazione intimistica dello studio doveva esercitare un fascino particolare su un vasto pubblico di "curiosi" e ancor più in seno alla famiglia Mascarenhas, dove la cultura non era un mero fatto di costume se pensiamo alla grande erudizione che caratterizzava i suoi membri.

CONCLUSIONI

Le collezioni di D. Diogo de Nápoles Noronha e Veiga e di D. Francisco de Mascarenhas, terzo conte di Coculim, rappresentano un caso interessante per lo studio della storia del collezionismo a Lisbona durante la prima metà del Settecento.

Esse dimostrano innanzitutto il fatto che durante tale periodo erano presenti in città collezioni delle quali ancora oggi si ignora l'esistenza.

In secondo luogo, per quanto le ricerche su di esse non abbiano raggiunto uno stadio conclusivo, è possibile tuttavia giungere ad alcune considerazioni generali, la più immediata delle quali concerne la tipologia dei dipinti e in particolare il fatto che essi siano per la maggior parte rappresentati da pezzi del XVII secolo, per lo più di scuola fiamminga e olandese.

Questo fatto può in parte essere spiegato dall'origine delle raccolte che con molta probabilità nascono in seno alle generazioni seicentesche, in un periodo nel quale l'orientamento verso la pittura fiamminga di genere era decisamente marcato.

Tuttavia, è altresì possibile, sebbene al momento non vi siano prove documentarie a riguardo, che questi stessi mecenati incontrati da Guarienti fossero essi stessi interessati alla medesima tipologia di pittura, in una tendenza di gusto che dal Seicento coinvolgeva gli appassionati d'arte ancora nei primi decenni del secolo successivo.

Saranno le indagini estese a un campionario più ampio di collezionisti a poter fornire risposte maggiormente strutturate rispetto a tale questione. Ci basta frattanto constatare quanto l'*Abecedario* possa fungere da fonte di informazioni per il collezionismo pittorico

lisbonese, fornendo esso un interessante panorama di personalità, il quale deve essere ancora completamente esaminato.

Uno studio sistematico che riguardi tali personalità e che affianchi nuove ricerche documentarie alla letteratura già esistente potrà fornire esiti alquanto interessanti e originali in questo campo.

NOTAS

¹ Il presente articolo è il frutto di una parte delle ricerche che sto svolgendo nel quadro del mio dottorato di ricerca svolto nel *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* dell'*Université de Montréal* vertente sull'*Abecedario Pittorico* di Orlandi-Guarienti del 1753 come fonte per la storia dell'arte portoghese. I risultati di tale ricerca sono dunque il frutto di uno studio *in fieri* che potrà in futuro offrire esiti maggiormente definitivi.

Esprimo un ringraziamento sincero a tutte le persone che mi hanno offerto un sostanziale aiuto durante tali ricerche, e in particolare al professor Luís de Moura Sobral, mio direttore di tesi, al professor Miguel Figueira de Faria, mio referente in Portogallo per tutta la durata della borsa di studio ricevuta dalla fondazione Calouste Gulbenkian e, altresì, ai professori Luís Farinha Franco e José de Monterroso Teixeira per i loro preziosi e generosi consigli.

² Pellegrino Antonio Orlandi - *Abcedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura diviso in tre parti ...* Bologna: Costantino Pisarri, 1704.

³ Pellegrino Antonio Orlandi - *L'Abcedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*. Bologna: Costantino Pisarri, 1719.

⁴ Pellegrino Antonio Orlandi - *Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese, Contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti*. Venezia: Giambattista Pasquali, 1753.

⁵ Sulla biografia di Pietro Maria Guarienti, si veda Marina Magrini, "Pietro Maria Guarienti - Un Profilo". In *Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali*. Milano: Electa. N° 7 (1993), p. 183-186.

⁶ L'iscrizione alla fraglia da parte di Guarienti non avviene con regolarità ma ha luogo nei seguenti anni: 1712, 1724-28, 1745-46. Elena Favaro - *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*. Firenze: Olschki, 1975, p. 157, 160, 224, 227.

⁷ Marina Magrini segnala la presenza di due lettere conservate all'Accademia Carrara di Bergamo, inviate da Guarienti a Ludovico Ferronati, personalità di primo piano nella vita culturale bergamasca e attivo altresì nell'ambiente artistico, le quali fanno riferimento a un'attività di commercio di quadri. Magrini, op. cit. 1993, p. 183.

⁸ «Pedro Guarienti, de naçam Veneziano, Pintor e Antiquario do Principe de Darmstat Governador de Mantua, que actualmente se acha nesta Corte, e tem trabalhado nas de Londres, Vienna, Parma, Modena e Milan, e adquirido bon nome, não só pintando, mas lavando e retocando, sem que se perceba outra mão, as pinturas principaes dos Principes e pessoas curiosas das ditas Cortes, especialmente dos Serenissimos Duques de Parma e Mantua e do Principe Eugenio de Saboya, tem tambem lavado, conservado e dado a conhecer muitos e excellentes quadros dos principaes Senhores de Portugal e ultimamente restaurou os da Santa Casa da Misericordia especialmente o famoso Retabolo da capella

da insigne Bemfeitora daquela Casa Dona Simoa Godinho, e ali tem achado admiraveis originaes de Pintores Portuguezes do glorioso seculo del Rei D. Manuel e de el Rei D. João III, nos quaes floreceram na arte da pintura Gaspar Dias, Christovam Lopes, Braz de Prado e tambem Fernando Gallegos, insigne pintor hespanhol, de que na Misericordia ha talvez tantos originaes como no Escurial. ». *Gazeta de Lisboa Occidental*, 17 febbraio 1735, N° 7, p. 84. Trascritto in Francisco Marques De Sousa Viterbo - Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal. Separata di *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, tómo X, parte I (1903), p. 90.

⁹ Sulla vendita di Dresda e sulla partecipazione di Guarienti, si veda Johannes Winkler - *La vendita di Dresda*. Modena: Panini, 1989.

¹⁰ Vedi *infra*, p. 33.

¹¹ Archivio di N. S. do Loreto, Livro da Dezobrigação, anno 1741, p. 38. Il presente riferimento è stato tratto dal lavoro di Sergio Filippi, *La Chiesa degli Italiani. Cinque secoli di presenza italiana a Lisbona negli archivi della chiesa di Nostra Signora di Loreto*, Lisboa: Fábrica da Igreja Italiana Nossa Senhora do Loreto, 2014, in quanto non è stato possibile consultare per esteso la documentazione a causa del precluso accesso all'archivio.

¹² Atanazy Raczyński già mostrava alcune perplessità sull'esistenza dell'opera restaurata da Guarienti e prendeva in esame il quadro presente allora a São Roque, nuova chiesa della Misericordia dopo il terremoto, il quale presentava uno stato di conservazione tanto pessimo da precluderne la lettura. Comte Atanazy Raczyński - *Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1846, p. 193 e *Dictionnaire Historico-artistique du Portugal*. Paris : Jules Renouard, 1847, p. 128.

¹³ Archivio di N. S. do Loreto, Masso Cartão, I, fasc. B, doc. 6 e Diario da Receita e Despesa, prima série, livro 58, p. 11 a.

¹⁴ Eduardo Brazão - *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes 4º Conde da Ericeira (1731-1733)*. Separata de *Biblos*, Coimbra: Coimbra Editora, vol. XVIII, tómo II (1943), p.169.

¹⁵ Brazão, *op. cit.* 1943, p. 206.

¹⁶ Per la genealogia della famiglia di Diogo de Nápoles, si rimanda a Manuel José da Costa Felgueiras Gaio - *Nobiliário de famílias de Portugal*. 3ª ed. Braga: Carvalhos de Basto, 1992, vol. V, tomo XIII, p. 24-31.

¹⁷ Arquivo Nacional Torre do Tombo, Feitos Findos, Inventários, Letra D, Maço 54, nº 15.

¹⁸ A.N.T.T., *idem*.

¹⁹ Dei manoscritti in questione, dal titolo *Dialogos Moraes, Historicos, e Politicos, Fundação da Cidade de Viseu...* sono presenti due esemplari alla Biblioteca Municipale di Porto (Ms. 187 e Ms. 544) e uno alla Biblioteca Nazionale del Portogallo (*Manuscritos Reservados*, COD. 907).

²⁰ A.N.T.T., Desembargo do Paço, Corte, Maço 2106, Doc. 27.

²¹ Orlandi, *op. cit.* 1753, p. 33.

²² Orlandi, *op. cit.* 1753, p. 105.

²³ Orlandi, *op. cit.* 1753, p. 129-30.

²⁴ Orlandi, *op. cit.* 1753, p. 381.

²⁵ Orlandi, *op. cit.* 1753, p. 140.

²⁶ Su Van Nieuulandt : Yvonne Thiéry - *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle. Des précurseurs à Rubens*. Bruxelles : Lefebvre et Gillet Editions d'Art, (s.d.), p. 112-13 ; Jan De Maere-Marie Wabbes, *Illustrated dictionary of 17th century Flemish painters*, ed. aggiornata da J. A. Martin, Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1994, vol. 1, p. 300-01.

²⁷ Su Bonaventura Peeters: Jenny Gaschke (coord.) - *Turmoil and Tranquillity. The sea through the eyes of Dutch and Flemish Masters, 1550-1700*. London: National Maritime Museum, 2008, p. 110-14; De Maere – Wabbes 1994, vol. 1, p. 315.

²⁸ Orlandi 1753, p. 129-30.

²⁹ Su Cornelis de Vos et sulla *Natività* di Anversa, si veda Peter C. Sutton (coord.) - *The age of Rubens*. Boston: Museum of Fine Arts, 1993, p. 162-63.

³⁰ Orlandi 1753, p. 381.

³¹ Su Théobald Michau : Yvonne Thiéry - *Le paysage flamand au XVIIe siècle*. Paris-Bruxelles: Elsevier, 1953, p. 80-82.

³² Su Diogo Pereira, si vedano gli interventi di Luís de Moura Sobral, *Pastorales, feux, naufrages. Interrogations furtives sur quelques thèmes baroques*, e di Vitor Serrão, *Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres 1621-1684*, in Vitor Serrão, (coord.), *Rouge et or : trésors du Portugal baroque*, Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Min. da Cultura, 2001, p. 17-25 e p. 66-75.

³³ Oltre alle opere citate, si veda, altresì, Vitor Serrão - *O mito do herói redentor: A representação de Eneias na pintura do Portugal restaurado*. In *Quintana*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, n° 1 (2002), p. 71-81.

³⁴ Vitor Serrão, *op. cit.*, 2001, p. 71.

³⁵ Francisco Augusto Garcez Teixeira - *A Irmandade de S. Lucas: estudo do seu arquivo*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931, p. 125.

³⁶ Garcez Teixeira, *op. cit.* 1931, p. 6.

³⁷ Orlandi, *op. cit.* 1753, p. 137, 434, 450.

³⁸ Coculim è una grafia passata già nel Settecento all'uso comune, ma si riferisce a Conculim, un insediamento nei territori di dominio portoghese dell'India, nella provincia di Salsete, a sud di Goa. D. Felipe de Mascarenhas aveva istituito nel 1649 il morgado de Conculim che era stato ereditato da Francisco de Mascarenhas. D. António Caetano de Sousa - *Memorias historicas, e genealogicas dos grandes de Portugal*, 3ª ed. Lisboa: na Régia Oficina Silviana, 1755, p. 361-62; Felgueiras Gaio, *op. cit.*, 1992, vol. VIII, tomo XXIV, p. 113; Marieta dá Mesquita - *História e Arquitectura. Uma proposta de investigação. O palácio dos Marqueses de Fronteira. como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1992, tesi di dottorato in Architettura presentata all'Universidade Técnica de Lisboa, vol. I, p. 399.

³⁹ Mesquita *op. cit.*, 1992, vol. I, pag 401.

⁴⁰ Mesquita *op. cit.*, 1992, vol. I, pp. 407 sgg.

⁴¹ Diogo Barbosa Machado - *Bibliotheca Lusitana*. 3ª ed. aggiornata da M. Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântida Editora, 1966, tomo II, p. 194 – 95.

⁴² Sull'Accademia dos Escolhidos si veda João Palma-Ferreira - *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982, pp. 85-86 e Teófilo Braga - *A Arcádia Lusitana : Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*. Porto: Livraria Chardron, 1899, pp. 65 sgg. e, in particolare, pp. 78-79 per le riunioni dell'accademia a palazzo Coculim.

Nella lista degli "alumnos" dell'accademia che José Freire Montarroyo Mascarenhas redige nel 1743, Francisco Mascarenhas non compare. È possibile che egli si avvicinasse solo nel 1744 all'accademia o che mettesse a disposizione il suo palazzo senza tuttavia prendere strutturalmente parte alla vita di questa istituzione.

⁴³ Numero civico: 38-66. Sul palazzo: Teresa Vale, Maria Ferrera e Sandra Costa - *Palácio Coculim* [On line]. Lisboa: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. Forte de Sacavém, 2001

[Consult. 27.09.2013]. Attualmente non disponibile.

⁴⁴ *Gazeta de Lisboa Occidental*, 13 dicembre 1725, N° 50, p. 400. Sulla vita della famiglia Mascarenhas a palazzo, si veda Pedro Lopes Madureira Silva Miguel - *Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*. Lisboa: [s.n.], 2012, tesi di laurea in Storia Moderna e delle Scoperte, presentata all'Universidade Nova de Lisboa, vol. II, p. 115-18.

⁴⁵ *Gazeta de Lisboa Occidental*, 28 settembre 1719, N° 39, p. 312.

⁴⁶ Orlandi, op. cit. 1753, p. 434.

⁴⁷ Su Pieter Snayers, si veda Francine-Claire Legrand - *Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle*. Bruxelles : Meddens, 1963, p. 201-04 e De Maere – Wabbes, op. cit. 1994, vol. 1, p. 365.

⁴⁸ Mesquita, op. cit., 1992, vol. I, p. 397-398.

⁴⁹ Felgueiras Gaio, op. cit., 1992, vol. VIII, tomo XXIV, p. 113.

⁵⁰ Felgueiras Gaio, op. cit., 1992, vol. VIII, tomo XXIV, p. 114.

⁵¹ Jorge de Moser - *Acerca de uma Tapeçaria*. Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga (1949), p. 200.

⁵² Orlandi, op. cit., 1753, p. 137.

⁵³ Su Daniel Seghers, si veda Marie-Louise Hairs - *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*. Bruxelles : Lefebvre et Gillet Editions d'Art, 1985. Sulla presenza di dipinti di Daniel Seghers in Portogallo, cfr. Paula Maria Mesquita Leite Santos - “*Marcas do tempo*”. *Ensaio sobre pinturas de mestres da Antuérpia nos museus do Porto*. Santiago de Compostela: [s.n.], 2011. Tesi di dottorato presentata all'Universidade de Santiago de Compostela, pp. 297-350.

⁵⁴ Cfr. Angela Delaforce - *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 225-26.

⁵⁵ Moser, op. cit., 1949, p. 199-201.

⁵⁶ Orlandi, op. cit., 1753, p. 450.

⁵⁷ Svetlana Alpers - *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pp. 169 sgg.

⁵⁸ Sull'opera di Rembrandt, rimandiamo al catalogo completo della sua opera: A. Bredius - *Rembrandt. The complete edition of the paintings*. London 1969.

⁵⁹ Su Salomon Koninck, si veda la catalogazione completa della sua opera in Werner Sumowski - *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. Landau : Edition PVA, 1983, 3° vol., p. 1627-1710.

⁶⁰ Sumowski, op. cit., 1983, 3° vol., p. 1647, cat. n. 1116.

⁶¹ *Studioso in meditazione*, Herzog Anton Ulrich-Museum (cat. GG 244). Immagine on line dell'opera: <http://www.haum.info/dib/Gemälde/Niederländische%20Malerei/index.html#GG%20244.jpg>

Cfr. Sumowski, op. cit. 1983, 3° vol., p. 1647, cat. n. 1114.

⁶² *Un filosofo*, Museo Nacional del Prado (cat. P-2974). Immagine on line dell'opera: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02974.jpg

⁶³ *Anziano allo scrittoio*, Statens Museum for Kunst (cat. KMSp487). Immagine on line dell'opera: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/the-royal-collections/work-in-artsdatabase/view/index/Start/kunstvaerk/en-olding-ved-sit-arbejdsbord/#detailed>

Per le due pitture del Prado e della Galleria Nazionale Danese, si veda Teresa Posada Kubissa, *Pintura Holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, cat. n. 26, pp. 76-78.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE

ALPERS, Svetlana - *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BRAGA, Teófilo - *A Arcádia Lusitana : Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*. Porto: Livraria Chardron, 1899.

BREDIUS, Abraham - *Rembrandt. The complete edition of the paintings*. 3ª ed. aggiornata da H. Gerson. London: Phaidon, 1969.

DE MAERE, Jan – WABBES, Marie - *Illustrated dictionary of 17th century Flemish painters*. Ed. aggiornata da J. A. Martin. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1994, 3 vol.

FAVARO, Elena – *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*. Firenze: Olschki, 1975.

FILIPPI, Sergio - *La Chiesa degli Italiani. Cinque secoli di presenza italiana a Lisbona negli archivi della chiesa di Nostra Signora di Loreto*. Lisboa: Fábrica da Igreja Italiana Nossa Senhora do Loreto, 2014.

GAIO, Manuel José da Costa Felgueiras - *Nobiliário de famílias de Portugal*. 3ª ed. Braga: Carvalhos de Basto, 1992, 12 vol.

GASCHKE Jenny (coord.) - *Turmoil and Tranquillity. The sea through the eyes of Dutch and Flemish Masters, 1550–1700*. London: National Maritime Museum, 2008.

HAIRS, Marie-Louise - *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. Bruxelles : Lefebvre et Gillet Editions d'Art, 1985.

KUBISSA, Teresa Posada - *Pintura Holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

LEGRAND, Francine-Claire - *Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle*. Bruxelles : Meddens, 1963.

MACHADO, Diogo Barbosa - *Bibliotheca Lusitana*, 3ª ed. aggiornata da M. Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântida Editora, 1966, 4 vol.

ORLANDI, Pellegrino Antonio - *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura diviso in tre parti ...* Bologna: Costantino Pisarri, 1704.

Idem - *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura...* Bologna: Costantino Pisarri, 1719.

Idem - *Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese, Contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scultura, ed Architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti...* Venezia: Giambattista Pasquali, 1753.

PALMA-FERREIRA, João - *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

RACZYNSKI, Comte Atanazy - *Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1846.

Idem - *Dictionnaire Historico-artistique du Portugal*. Paris : Jules Renouard, 1847.

SOUSA, António Caetano de - *Memorias historicas, e genealogicas dos grandes de Portugal*. 3ª ed. Lisboa: na Régia Oficina Silviana, 1755.

SUMOWSKI, Werner - *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. Landau : Edition PVA, 1983, 5 vol.

SUTTON, Peter C. (coord.) - *The age of Rubens*. Boston: Museum of Fine Arts, 1993.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez - *A Irmandade de S. Lucas: estudo do seu arquivo*. Lisboa : Imprensa Beleza, 1931.

THIÉRY, Yvonne - *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle. Des précurseurs à Rubens*. Bruxelles : Lefebvre et Gillet Editions d'Art, (s.d.).

Idem - *Le paysage flamand au XVIIe siècle*. Paris-Bruxelles: Elsevier, 1953.

WINKLER, Johannes - *La vendita di Dresda*, Modena: Panini, 1989.

ARTICOLI

BRAZÃO, Eduardo - Diário de D. Francisco Xavier de Menezes 4º Conde da Ericeira (1731-1733). Separata de *Biblos*. Coimbra: Coimbra Editora, vol. XVIII, tomo II (1943).

MAGRINI, Marina - Pietro Maria Guarienti: un profilo. In *Arte documento. Rivista di storia e tutela dei beni culturali*. Milano: Electa. Nº 7 (1993), p. 183-186.

MOSER, Jorge de - Acerca de uma Tapeçaria. Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga (1949).

SERRÃO, Vítor - O mito do herói redentor: A representação de Eneias na pintura do Portugal restaurado. In *Quintana*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Nº 1 (2002), p. 71-81.

VITERBO, Francisco Marques De Sousa, *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Separata di *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, tomo X, parte I (1903).

CONTRIBUTI IN MONOGRAFIE

SOBRAL, Luís de Moura - Pastorales, feux, naufrages. Interrogations furtives sur quelques thèmes baroques. In SERRÃO, Vítor (coord.) - *Rouge et or : trésors du Portugal baroque*. Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Min. da Cultura, 2001, p. 17-25.

SERRÃO, Vítor - Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres 1621-1684. In SERRÃO, Vítor (coord.) - *Rouge et or : trésors du Portugal baroque*. Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Min. da Cultura, 2001, p. 66-75.

TESI

MESQUITA, Marieta dá - *História e Arquitectura. Uma proposta de investigação. O palácio dos Marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1992. Tesi di dottorato in Architettura presentata all'Universidade Técnica de Lisboa, 3 vol.

MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*. Lisboa: [s.n.], 2012. Tesi di laurea in

Storia Moderna e delle Scoperte, presentata all'Universidade Nova de Lisboa, 2 vol.

SANTOS, Paula Maria Mesquita Leite - “*Marcas do tempo*”. *Ensaio sobre pinturas de mestres da Antuérpia nos museus do Porto*. Santiago de Compostela: [s.n.], 2011. Tesi di dottorato presentata all'Universidade de Santiago de Compostela.

DOCUMENTI ELETTRONICI

VALE, Teresa - FERRERA, Maria – COSTA, Sandra - Palácio Coculim [on line]. Lisboa: Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. Forte de Sacavém, 2001 [Consult. 27.09.2013]. Attualmente non disponibile.



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



Palavras-chave
arquitetura,
casa nobre,
espaço privado,
teto, cultura,
Minas Gerais

Keywords
architecture,
noble house,
private space,
ceiling, culture,
Minas Gerais

Resumo/Abstract

Solar “Casa Padre Toledo”: o bem cultural como uma conjunção ritualística de espaços e tempos limiares

O artigo aborda a análise do solar identificado historicamente “Casa Padre Toledo”, que representa um dos relevantes bens culturais construídos ao longo do século XVIII no município de Tiradentes, Minas Gerais. Marco arquitetônico simbólico do período florescente da exploração mineral na rica Vila de São José Del Rei, que pertencia à Comarca do Rio das Mortes. A casa senhorial onde viveu Padre Toledo fazia parte do casario mais sofisticado setecentista da Vila, não havendo fontes precisas que informem a data da sua construção, bem como os detalhes ornamentais nela presentes. A construção é dotada de detalhes referenciados na arquitetura portuguesa o que acrescenta ao bem uma monumentalidade peculiar. O conjunto de características que contribuem para singularizar o solar representa uma incidência rara nas residências particulares da época e tem sua força simbólica ritualizada e ampliada com a presença do ilustre morador e inconfidente mineiro.

Solar “Casa Padre Toledo”: the cultural architecture as a ritualistic conjunction of space and time thresholds

The paper addresses the analysis of solar historically identify “Casa Padre Toledo”, which is one of the important cultural assets built during the eighteenth century in the city of Tiradentes, Minas Gerais. Architectural symbol of the flourishing period of the mineral exploration in the rich town of San José del Rei (Tiradentes). The manor house where Padre Toledo had lived is part of the most sophisticated eighteenth-century houses of the village, there are no accurate sources that inform the date of its construction. It is provided with details referenced in Portuguese architecture which adds to the solar a peculiar monumentality. The set of characteristics that contribute to individualize it is a rare incidence in the private residences during the eighteenth century. Beside the architectonic and ornamental peculiarities, the solar has his ritualized and symbolic force increased with the presence of the illustrious inhabitant member of the Inconfidência Mineira.

Celina Borges Lemos. *Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, mestre em Sociologia pela FAFICH/UFMG, doutora em Ciências Sociais – UNICAMP/SP e pós-doutora -FAU-USP. Tem experiência na área de Antropologia Urbana, Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo, Cultura Urbana, Conservação e Revitalização do Patrimônio. Professora associada da Escola de Arquitetura da UFMG. Realiza estudos principalmente sobre os seguintes temas: Arquitetura, Artes, Museologia, Estilo, Cultura, Estética, Centralidades, Espaços Públicos, Serviços na contemporaneidade, Arquitetura Mineira entre os séculos XVIII e XXI. celinaborg@gmail.com*

André Guilherme Dornelles Dangelo. *Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, especialista em Arte e Cultura Barroca UFOP; Patrimônio Construído FAUP/UFOP; mestre em Ciências da Arquitetura FAU/UFRRJ e doutor em História Social da Cultura FAFICH/UFMG. Professor adjunto da Escola de Arquitetura da UFMG. Atua na área de Arquitetura, Urbanismo e Arquitetura Brasileira. Pesquisas sobre Cultura Arquitetônica nos séculos XVIII e XIX. Foi Superintendente Executivo da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade de 2007 a 2014. agddangelo@gmail.com*

Solar “Casa Padre Toledo”: o bem cultural como uma conjunção ritualística de espaços e tempos limiares

Celina Borges Lemos, André Guilherme Dornelles Dangelo

1. INTRODUÇÃO

(...) Embora filha do mundo, a obra é um mundo e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua razão é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito é reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo.¹

O solar identificado historicamente “Casa Padre Toledo”² representa um dos relevantes bens culturais construídos ao longo do século XVIII no município de Tiradentes, Minas Gerais.³ Marco arquitetônico simbólico do período florescente da exploração mineral na rica Vila de São José Del Rei, que pertencia à Comarca do Rio das Mortes, o solar congrega limiares de espaços e tempos diversos de grande relevância social, política e cultural. A condensação de iniciativas e acontecimentos sediados ou em torno do solar rememora uma ideia de “limiarologia” citada pelo filósofo Behrens (2010), que a relaciona com “ritos de passagens”, ou seja, atos que transpõem os limiares entre estados, espaços ou tempos.⁴ São os entre mundos, ou mundos intermediários que compõem os ritos que se desenrolam no solar, que, enquanto manifestos e registros da arquitetura, cultura vivência política, que condensam e transitam por vários espaços e tempos. O entre o estar na casa e o estar fora dela, o privado e o público são situações do estilo de morar como espaços e tempos liminares em que a modulação sociopolítica está condicionada a ritos de contiguidade e ritos que passam circunstancialmente (BEHRENS, 2010).

Tais aspectos, quando se trata da habitação situada à Rua do Sol em Tiradentes, podem ser verificados historicamente nas condensações da sua arquitetura e em relação

aos seus moradores em que são apontados o espaço físico em si, os costumes e modos de morar e as vivências cotidianas moduladas entre o privado e o público. Em alguns ritos de passagens que o espaço do solar testemunha a presença do Padre Carlos Correia Toledo e Melo. Durante os anos de 1777 e 1789 reúne limiares do espaço e do tempo ressaltados na estética arquitetônica e na história social e política da Inconfidência Mineira. De acordo com JANCSÓ (1997, p. 389), “os ensaios sediciosos do final do século XVIII anunciam a erosão de um modo de vida”. Analisa também que a “rebeldia organizada” irrompe o espaço da vida pública, politizando a vida privada. As duas dimensões passam a se articular de maneira distinta e tem no espaço privado, ou seja, a casa além das suas atribuições fundadoras, como local privilegiado das práticas sediciosas. A casa em Minas Gerais, ao lado dos atributos de intimidade, tem seus espaços enriquecidos enquanto lugar da conspiração. As casas possuíam os dispositivos projetuais necessários para assegurar a privacidade dos seus moradores, sendo esse sentido de acolhimento muito valorizado no período. Segundo JANCSÓ (1997, p. 423), era possível observar as “interseções de projetos políticos com estratégias individuais ou familiares, pelos quais se percebe a invasão do espaço privado pelos valores da esfera pública”.

Considerando os espaços e tempos limiares algumas passagens dos mesmos estão presentes em registros que possibilitam análises que rememoraram a importância da casa como bem cultural e atos que se desenrolaram nessa ambiência. Entre esses, apesar da escassez de fontes, aspectos históricos e arquitetônicos são apresentados bem como seus diálogos e influências. Ao lado disso, enfatizam-se as vivências públicas e privadas e seus limiares, destacando o uso e as intervenções no espaço e a presença do inconfidente Padre Toledo, que devido à sua importância se torna a nomeação definitiva e simbólica do bem cultural.

2. A ARQUITETURA DO SOLAR “CASA PADRE TOLEDO”

De acordo com Algranti (1997), nos três primeiros séculos da colonização brasileira as características estéticas e construtivas das habitações eram bastante simples e pobres, uma vez que, em grande parte, pessoas de menos recursos habitavam as vilas e povoados. Os proprietários de sítios e fazendas apenas visitavam esses locais ocasionalmente e por isso necessitavam apenas de moradias mais singelas uma vez que a ocupação se dava esporadicamente. Já na segunda metade do século XVIII tem-se registro da presença em núcleos urbanos de sobrados e habitações mais sofisticadas, que se aproximam da importância e opulência das casas-grandes de outrora (VERÍSSIMO; BITTAR, 1999). Para os autores Francisco Veríssimo e William Bittar (1999), durante o século XVIII o estreitamento

em vários âmbitos das relações do Brasil com a Europa possibilitou alterações na arquitetura colonial. Neste contexto, houve um substancial processo de transformação da arquitetura e no critério de conforto das habitações em termos construtivos, estéticos e formais. Essa mudança refletiu no critério de qualificação projetual dos ambientes domésticos privados que estavam relacionados com a consolidação e os sinais de modernização da vida urbana. As casas mais requintadas, entre outros papéis que proporcionam, se apresentam como espaços privilegiados do encontro e da festa em seus salões diversificados e decorados artisticamente. Entre vários aspectos como o sistema construtivo, programa funcional dos cômodos, soluções estéticas e compositivas, evidencia-se a presença do porão, que com as inovações se torna habitável.

Apesar desse impulso inovador, as construções mais sofisticadas, como o caso do solar, predominantemente vieram se consolidar no final do século XVIII e principalmente no século XIX. A moradia de qualidade arquitetônica e estética é erigida por membros da elite social, que tem seus negócios dinamizados pela diversificação da economia e pelo crescimento urbano (ALGRANTI, 1997). Segundo a autora, essas moradas urbanas mantêm as características formais referenciadas, inicialmente, na arquitetura portuguesa, apesar da possibilidade de apresentar adaptações do modo de morar dos colonos e possíveis influências indígenas (LEMOS, 1985). Outro detalhe na concepção da espacialidade do morar das camadas mais abastadas, mas que também se verifica nas populares, tanto no campo como na cidade, se vincula à importância dada a uma derivação e ampliação das funções da vida doméstica. “Quintais, jardins, pomares e hortas, além dos anexos, estes cobertos de telhas ou palhas eram circundados por muros baixos que delimitavam o espaço doméstico” (ALGRANTI, 1997, p.91).

De acordo com levantamentos realizados no solar “Casa Padre Toledo”, a área total construída da edificação e seus acréscimos são de aproximadamente 800m², está implantada em terreno de área igual a 2.564,64m², e o volume original perfaz 506,21m² (UNIVERSIDADE, 1999). O porão com grande parte habitável, resultado do aproveitamento do desnível do terreno, apresenta uma área de 42,86m², e o torreão, que foi construído posteriormente, representa 70,52m² do total construído. No edifício, com características do período colonial setecentista, seu volume destaca-se no plano elevado do Largo do Sol, em terreno de esquina, com sua fachada principal voltada para a antiga Rua do Sol, atualmente denominada Rua Padre Toledo. À direita, do outro lado do Beco dos Escravos, encontra-se a Igreja de São João Evangelista, que compõe a paisagem no ponto mais alto do aclive que perpassa o Largo do Sol.

A edificação, assentada sobre baldrame elevado, compõe-se de um volume maciço

que se alonga no nível térreo (UNIVERSIDADE, 1999). A horizontalidade dominante do maciço é apenas levemente seccionada por bloco em dois pavimentos finalizados por cunhais de pedra recortados por detalhe decorativo da cornija, que se elevam na esquina do Beco dos Escravos e na extremidade voltada para o Largo do Sol. Forma-se um monumental torreão, construído posteriormente, de onde se pode avistar a Serra de São José e o casario do centro atualmente histórico.

A fachada principal, com face para a Rua Padre Toledo, organiza-se em fechamentos e vãos que se aproximam da proporção áurea, verificadas em construções do século XVIII, como algumas casas nobres das cidades que surgiram com a exploração mineral em Minas Gerais (ZOLINI; LEMOS, 2007). No bloco térreo, as seis janelas dispostas regularmente e em sequência são finalizadas por enquadramento em pedra, verga alteada e decoração artística floral anexada junto à parte superior das ombreiras.

Os cunhais definem e possibilitam um novo ritmo nas fachadas do bloco assobradado do torreão em dois pavimentos e porão em relação ao volume principal. O sobrado edificado apresenta fundação de pedra e alvenaria de moledo⁵ no primeiro pavimento e de tijolo maciço no segundo pavimento, técnica essa última certamente oriunda das reformas que ali se fizeram na transição do século XIX para XX (DANGELO, 2012). No primeiro nível se inserem duas janelas, uma em cada fachada, de proporções semelhantes, com enquadramento de madeira e verga alteada (UNIVERSIDADE, 1999). No segundo pavimento do torreão, duas janelas, cujas proporções tendem para a seção quadrada em menor medida do que as aberturas presentes no corpo principal da primeira construção, com enquadramento em madeira e vergas alteadas. Essas se dispõem na continuidade da linha da cimalha do bloco térreo inaugural, contíguo à torre, contribuindo para reforçar o sentido horizontal do conjunto. As janelas são da modalidade guilhotina envidraçada, complementada com caixilhos brancos.

Correspondendo à entrada principal da edificação, a fachada lateral esquerda volta-se para uma área de jardim, limitada pela mureta baixa no alinhamento da Rua Padre Toledo e pelo muro situado na divisa do jardim com o quintal, ao fundo. O acesso se faz por uma porta com fechamento em duas folhas almofadadas, com verga alteada e ombreiras retas decoradas em guirlandas e volutas. Três janelas, duas de um lado e uma de outro, com as mesmas características das demais aberturas do primeiro pavimento, ladeiam a porta principal. No desnível entre o jardim e o piso do térreo se construiu dois degraus feitos em blocos de pedra, o último conformando um patamar diante da porta de acesso junto à soleira (UNIVERSIDADE, 1999).

A fachada posterior voltada para o quintal apresenta detalhes arquitetônicos menos

sofisticados, porém tem como arremate do telhado o beiral denominado “beira seveira”⁶, com detalhes em série sinuosos na argamassa, com atribuição semelhante à cimalha (VASCONCELLOS, 1968). Na área frontal esquerda dessa fachada construiu-se, sem data precisa, uma expansão ao bloco principal destinada aos serviços domésticos da copa, cozinha e provavelmente do banheiro.

A cobertura do torreão, disposta em quatro águas, dotada de beiral em cachorros segue as características da cobertura do bloco térreo. Este também é concebido com quatro águas arrematadas pelo requintado beiral de acabamento em cimalha de pedra. Os planos de telhado são formados por galbo, sendo esse um recurso comumente empregado nos sistemas construtivos daquele período para a proteção das paredes das águas de chuva (VASCONCELLOS, 1977).

A implantação do solar conforma um amplo quintal ou pátio ao fundo que se separa dos demais lotes por um muro baixo edificado em pedra. Essa propicia uma área em que a vida doméstica se intensifica com a presença dos serviçais. O espaço recebe o avanço da construção da copa, cozinhas e banheiro, que tem as atribuições dos serviços complementares pelo porão e construção de anexos, que durante o século XVIII funcionou como área destinada ao armazenamento, senzala e parte ao apoio às necessidades de manutenção da cavalaria e ferraria. Observa-se também outras atribuições no quintal, como relata Algranti (1997, p.91): “as áreas externas destinadas ao convívio, ao cuidado dos animais e à indústria doméstica forneciam também produtos para a subsistência”. O bloco principal da casa ao incluir e melhorar os acréscimos ao fundo do lote, que datam do final do século XIX e ou do início do século XX, ampliam a disponibilidade da prática de atividades de serviços domésticos então apenas integradas ao corpo da casa. O acréscimo como área edificada para além do bloco principal reafirma a importância de se manter funcionando duas cozinhas, fato verificável tanto no século XVIII como nos seguintes. Uma cozinha nominada como “limpa” que era destinada ao uso cotidiano e outra “suja” onde usualmente se preparava doces e ocorria a elaboração de tarefas mais pesadas (ALGRANTI, 1997).

A concepção volumétrica e formal da casa transmite uma estética acolhedora e requintada e, tem os seus interiores protegidos pelo acesso lateral arrematado por mureta e jardim. Estes sentidos se mantêm na distribuição dos espaços internos do solar e acrescenta-se a isto, a preocupação e valorização da intimidade, que consolidam hábitos regidos pelo culto à sociabilidade doméstica como modo de morar. O espaço se divide originalmente em dezesseis cômodos, organizados linearmente nas laterais de um corredor central (UNIVERSIDADE, 1999). As diversas salas se intercomunicam através de uma ou duas portas. As proporções internas confirmam a impressão vantajada e aconchegante que se

tem do exterior da edificação, contribuindo para a sensação de solenidade que os ambientes exercem sobre o observador/visitante. Essas salas, o quarto de dormir principal, a alcova como um suposto local de apoio ao morador demonstram uma opulência e modernidade advindas das populações estrangeiras (ALGRANTI, 1997).

Outros detalhes de acabamentos são os alisares das portas e janelas em madeira que fazem composição estética com os forros mais requintados, e são finalizadas por vergas retas e complementadas de sobreverga decorada de cornija e lambrequim estilizado (LEMOS, 2006). As aberturas das janelas voltadas para a fachada frontal e a fachada de acesso recebem um prolongamento interno e criam uma base de apoio nas extremidades, popularmente conhecidas como janelas conversadeiras e que estimulam uma permanência mais prolongada do usuário.

Complementa a sofisticação interna e externa da concepção arquitetônica o sistema construtivo dos forros situados nos cômodos da ala social, que são arrematados pela grande riqueza artística da pintura decorativa diferenciada em cada ala. No conjunto, destacam-se os que apresentam a pintura de uma pastora branca sendo cortejada por um pastor negro, e o forro de cinco partes em gamela, que se utiliza dos personagens da mitologia greco-romana para a representação das alegorias dos cinco sentidos (UNIVERSIDADE, 1999). De um modo geral, identifica-se solução diferenciada das demais alas da casa, que reúnem as tipologias planar, saia-e-camisa e gamela, todos finalizados por acabamentos nas bordas, como as cimalthas e as abas, exceto no ambiente onde se instalou o oratório próximo à entrada principal confeccionado na modalidade planar em esteira.

O sistema construtivo combina as técnicas das alvenarias de moledo e de adobe, e no bloco em dois pavimentos adotam-se também o moledo no primeiro e o tijolo maciço no segundo além da do uso da pedra (DANGELO, 2012). Uma escada de espelhos vazada e pisos em tábuas de madeira, apoiada em vigas feitas de pranchões também de madeira, de execução recente, faz a ligação entre os dois pavimentos. O piso original, feito de pranchões largos de madeira assentados sobre barrotes, ainda pode ser identificado em alguns cômodos; nos restantes, nota-se a substituição feita por um tabuado corrido. Os detalhes em pedra adotados na construção são xistos verdes e azuis, retirados da Serra São José, que emolduram a paisagem do centro tiradentino.

3. ASPECTOS DA INTIMIDADE NOS INTERIORES DO SOLAR DURANTE A PRESENÇA DO PADRE TOLEDO

Segundo Algranti (1997), notificam-se nesse período novos hábitos de todos os tipos e formas de sociabilidade entre familiares e amigos nos interiores das moradas. Adiciona-

-se a esse aspecto que “a total falta de higiene pública era contrabalançada pelo polimento, mas também policiamento das condutas em relação à higiene ou ao corpo, revelando a emergência da intimidade e dos cuidados de si” (PRIORE, 1997, p.306). A inserção gradual de vasos sanitários e banheiras complementam os cuidados com o corpo já presentes na higiene dos ricos com o uso da água para refrescar conduzida até o quarto ou à alcova através de jarros com bacias de prata para lavar as mãos rostos e pés. A valorização da higiene tem com o clima tropical alguns condicionantes peculiares, que levam a mudanças na roupa de cama e mesa. Há destaque para os colchões e as toalhas de algodão, os lençóis de linho fino, que traziam frescor ao ambiente de descanso. O ato do dormir, do alimentar, da higienização, do culto ao corpo, demarcam, através das baixelas, alfaias de cama e mesa, as indumentárias luxuosas, os adornos pessoais e de tocador, o hábito de ostentar a opulência (ALGRANTI, 1997). Neste sentido, os limiares dos hábitos extremamente íntimos bem como os de maior compartilhamento, como as refeições, conformam um ritual doméstico que ajudava a demarcar o tempo da intimidade (PRIORE, 1997).

Com relação à presença de Padre Toledo no solar percebe-se, através das poucas informações registradas, que seu estilo de vida se adequa e valoriza o edifício. Na condição limiar do espaço entre o programa e o modo de vida anterior e os inaugurados pelo vigário surge uma distribuição de cômodos, parcialmente diferenciada e pautada por inovações e funções no espaço da casa. Como analisa o historiador Celso Furtado (2002), Padre Toledo inseria-se no grupo dos inconfidentes mineiros mais ricos e poderosos da capitania.⁷ Conforme detalhes sobre seus bens sequestrados registrados nos Autos da Devassa os seus recursos financeiros contribuíram para diversificar e sofisticar o uso da casa, os hábitos do morar bem que podem ser verificados através da listagem dos seus bens, por exemplo, o mobiliário, as alfaias de cama e mesa, como os objetos de adornos e os utensílios domésticos.⁸

De acordo com o projeto arquitetônico e os usos cotidianos consolidados durante os anos de permanência do vigário no solar, o acesso às espacialidades internas tem início através do jardim lateral. Local esse, por onde se adentra também para o quintal e anexos funcionais localizados no mesmo. A murada apenas protegia o jardim da ambiência pública, sendo que a entrada da escravaria e da cavalaria se dava pelo mesmo local. O primeiro cômodo é definido pelo hall de entrada marcado por quatro aberturas que levam para o oratório, o escritório e o local de apoio da chegada. Estes estão situados à direita da circulação principal, que também conduz frontalmente o usuário para a circulação geral ou para as salas à esquerda do percurso.

As salas dispostas em sequência estão integradas entre si e com a circulação. A primeira situada na lateral extrema do bem pode ter funcionado como escritório de

trabalho da paróquia e também dos negócios. Esta poderia também ter funcionado como sala de jogos que compõe as variações sociais da casa nessa época. As alas nobres do solar são valorizadas também pelos materiais de acabamento empregados ao lado dos tetos com pinturas artísticas cujos temas revelam as atribuições de cada ambiente, como a sala onde se ouvia música e sala de estar. A sala de jantar, localizada logo após o hall junto à circulação, apresenta aberturas voltadas para o quintal sendo arrematada por teto em gamela pintado com detalhes florais estilizados de frutas tropicais. Esses detalhes integravam também os hábitos alimentares da população tropical, em que parte das frutas era colhida nos próprios pomares das habitações (ALGRANTI, 1997).

Após a ala social atinge-se o setor íntimo do conglomerado de uso particular do vigário que é formado pelo quarto, sala de estar, biblioteca, sendo que as duas últimas ocupam o primeiro e segundo pavimentos do torreão. Junto da circulação estão erigidas duas alcovas, que podem ter funcionado como apoio à intimidade, por exemplo: sala de instrumentos musicais, quarto para abrigar os escravos domésticos, ala de higiene ou de banho. Devido à inclusão das alcovas a circulação bifurca-se em dois percursos, o do conglomerado íntimo e o que liga ala contígua à copa e saída para o quintal.

Os hábitos do ilustre morador podem ser percebidos pelo conjunto de bens pertencentes ao Inconfidente, o que ratifica o requinte em que viveu na Vila São José.⁹ A casa, seus interiores e sua presença na Vila sintetizaram simbolicamente o legado material e imaterial das vivências do cotidiano do seu morador, das suas andanças enquanto vigário, empresário e inconfidente. Os Autos de Sequestro descrevem o Solar, com seus muros e cavalaria, assim como os detalhes do interior: mobiliário, alfaias, objetos de uso pessoal, livros de sua biblioteca (JARDIM, 1888).

Do mobiliário, destacam-se as diversas e sofisticadas cadeiras de caviúna do campo, com assentos de tripé e damasco carmesim; cadeiras de pau liso, de braços de caviúna, com assento e encosto de damasco carmesim; preguiceiros; pés-de-cabra cobertos de couro; o retrato de Dom José I com moldura dourada com sobrecéu e espaldar de damasco carmesim e espelho grande com moldura dourada (CRUZ, 2011a). São móveis, que em sua maioria, foram importadas e compõem um modo de vida sofisticado e que coadunavam com os detalhes artísticos e de acabamentos do solar.

Complementam essas móveis outros objetos que reafirmam o gosto apurado de Padre Toledo em relação ao luxo à mesa, ao receber visitantes, e assessórios de iluminação. Neste contexto listam-se pratos finos, copos de vidro, grandes e pequenos, bules de louça da Índia; terrinas de louça e pratos de Lisboa, em vários tamanhos; pratos de estanho grandes, candeeiros de latão, bule de cobre, xícaras e pires de louça da Índia; bacia com jarro de

estanho velho; colheres de prata e lampião grande de vidro.¹⁰ O estilo de viver e o gosto apurado pela música encontra ressonância também na coleção de livros de sua biblioteca, detalhes que ultrapassa a condição cultural e revelam sua postura política.¹¹ Junto desses objetos, outro detalhe contido nos Autos da Devassa, constava na listagem um tear instalado na sua fazenda no Arraial da Laje, apesar de ser um equipamento de uso proibido pela Coroa Portuguesa, porque todos os tecidos tinham que ser importados da Inglaterra (CRUZ, 2011a). A região no início do século XIX se destaca em termos econômicos, através de São João del Rei, pelas atividades comercial e têxtil. Neste mesmo período São José del Rei tinha sua base econômica na produção pecuária, sendo que no meio urbano havia expressão atividades como a tecelagem, fiação e confecção de indumentárias (ZOLINI; LEMOS, 2007).

Padre Toledo enquanto pároco, homem de negócios e inconfidente recebia visitas com frequência em sua casa, o que, ao lado dos seus hábitos e gostos, justifica também a sua necessidade de colecionar uma grande variedade de bens, alfaías de cama e mesa, entre outros. Para que a casa pudesse funcionar plenamente dispunha também do trabalho dos escravos domésticos. Constam-se dos Autos as presenças de um cozinheiro e de dois músicos: José Mina, que tocava trompa, e Antônio Angola, que tocava rabecão (CRUZ, 2011b).

Os interiores rebuscados artisticamente, o mobiliário diversificado, o luxo das alfaías, a biblioteca, a presença dos escravos domésticos prendados, a versatilidade de usos da casa, entre outros aspectos, demonstram os ritos de intimidade com sinais de hábitos modernos. Esses sentidos de intimidade se somam ao papel político do Padre Toledo como inconfidente, que veio acrescentar mais atribuições à casa da Rua do Sol. Na análise de Jancsó:

os ensaios sediciosos do final do século XVIII anunciam a erosão de um modo de vida. A crise geral do Antigo Regime desdobra-se nas áreas periféricas do sistema atlântico- pois é essa a posição da América portuguesa- apontando para a emergência de novas alternativas de ordenamento da vida social.¹²

De acordo com o autor, o desconforto político na colônia nesse período se adensa socialmente na condição de rebeldia organizada que irrompe no espaço da vida pública e tem como reflexo a politização da vida privada. As iniciativas relacionadas a mobilização política passou a adotar os espaços privados como local de encontros e reuniões dos inconfidentes como Padre Toledo uma vez o seu envolvimento na sedição. Esse sentido de politização incide sobre o espaço da casa e se soma aos registros dos hábitos da intimidade. Esses detalhes transformam o solar em uma referencia simbólica, que se ritualiza nos limiares do

público e do privado nessa conjunção de acontecimentos.

4. CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E CULTURAIS NO CONTEXTO DAS INOVAÇÕES ARQUITETÔNICAS DO SOLAR E A CRIAÇÃO DO “MUSEU CASA PADRE TOLEDO”

Embora a data da construção da casa seja desconhecida, sabe-se que em 1777 ali ainda morava o Cônego Luiz Vieira da Silva que, com a chegada de Padre Toledo, transferiu-se para o município de Mariana. Dessa data, até 1789, o imóvel teve uma representação destacada e valorizada pelo Inconfidente, tendo como consequência a denominação de “Casa Padre Toledo”. Não se sabe quais as intervenções construtivas, artísticas e estruturais que recebeu nesse período, mas de acordo com suas características estética e histórica tudo indica que o torreão fora edificado durante os doze anos em que lá viveu.

Esse período na Europa e em regiões portuguesas, como analisa Rossa (2009), insere-se no marco do florescimento em poder dos pensadores do iluminismo, em que se anuncia uma nova ordem social e mesmo uma nova civilização. Esta representa um marco da utopia defendida pelos enciclopedistas franceses iluministas, que fizeram eco em vários países e atravessam o oceano Atlântico. Para Vovelle (1997), o homem das luzes se torna dono do seu próprio destino uma vez que vence o preconceito da religião e dos condicionantes advindos da Natureza ao se distinguir dos animais e ser dotado de razão. “A razão, ciente dos seus poderes, segura das suas prerrogativas, acolhe as forças do sentimento e da paixão que lhe exigem um suplemento de energia” (STAROBINSKI *apud* VOVELLE, 1997, P.27). Segundo o autor ao se abrir a porta, ou seja, qualquer iniciativa ou ação, não está isenta de risco, onde as forças da sombra e do sonho se veem confrontadas. “A Revolução Francesa, misto de violência e de liberdade prometeica, confronta o homem com as exigências de uma liberdade que se conquista, Uma nova humanidade que anda á procura de si mesma, mais consciente, mas também amis inquieta” (VOVELLE, 1997, p. 28).

Essas reflexões se articulam com a conjuntura vivida no período da Inconfidência Mineira, seus membros bem como com as renovações ocorridas no solar nas últimas décadas do século XVIII. Apesar das poucas fontes históricas existentes, observa-se que Padre Toledo pode aprimorar seus estudos e conhecimentos em várias áreas durante a sua permanência em Lisboa, época em que teve contato com o ideal iluminista e revolucionário que surgiu na França, ao longo dos séculos XVII e XVIII (JARDIM, 1988). Os princípios filosóficos e políticos influenciaram a Revolução Francesa, bem como movimentos políticos e sociais na independência das colônias inglesas na América do Norte, também como na Inconfidência Mineira.

Todo esse aprendizado ficou em evidência nas suas posturas, entre elas seu estilo sofisticado de viver, nos empreendimentos econômicos e especialmente na sua significativa atuação política e ideológica como inconfidente. Devido às exigências do seu gosto cultivado, durante os seus doze anos de permanência na Comarca do Rio das Mortes, o casarão foi palco de reformas da sua arquitetura para melhor atender às demandas do novo morador requintado, caracterizando um local emblemático das movimentações políticas dos inconfidentes.

Somam-se ao contexto político as modulações culturais e estéticas que permeiam o processo criativo dos artistas durante o Iluminismo. Estes enfrentam o elo indissociável e contraditório entre a claridade luminosa da razão e as forças das trevas, que apesar de influenciá-lo é também alvo de embate constante. “A concepção diurna do neoclassicismo, em particular na sua forma davidiana, afirma sem ambiguidade a sua confiança na perfeição da sociedade e do indivíduo humano” (ARASSE *apud* FERNANDES, 1997, p. 186). O limiar entre a claridade e as trevas situa-se na essência da inspiração artística do Iluminismo. Neste sentido a obra ao ser concebida e realizada esta incide aquém e além da qualidade meramente formal, o que reforça a limiaridade entre os valores morais, sociais e suas características físicas.

Observa-se que importantes arquitetos do Iluminismo traduzem essa condição paradoxal e limar e buscam as verdades consideradas universalmente válidas. Integradas às Luzes da Natureza os arquitetos neoclássicos elegem formas cada vez mais puras ou também mais primitivas e naturais (ARASSE *apud* FERNANDES, 1997). Essas características são verificadas na arquitetura com os interiores marcados pelos elementos funcionais racionalizados e sistema construtivo referenciado na técnica e nas ciências do edificar, suavizadas por um acabamento refinado. Além disso, a arquitetura na condição de edificação funcional apresenta no plano externo, como enfatiza Fernandes (2009, p.88): “(...) austeras fachadas seriadas e moduladas, pontuadas por vãos repetitivos, molduradas por pilastras e cornijas e rematadas por coberturas telhadas onde as mansardas assumiam a excepcional representação pitoresca”.

Torreão é denominado entre os itens sequestrados relatados nos Autos da Devassa como a denominação de “Sobrado místico” (CRUZ, 2011a). Esse, de proporções quadrangulares apresenta volume com dois pisos e demonstra grande equilíbrio visual. O sistema construtivo do telhado de quatro águas do solar apresenta uma modalidade distinta do telhado pombalino, apesar do claro diálogo verificado na concepção geral do mesmo com a arquitetura portuguesa. Para Fernandes (2009), a característica da arquitetura setecentista torreada evocava o centro europeu e constituiu em Portugal uma referência formal e

simbólica, quase permanente ao longo de três séculos. A inclusão das torres na arquitetura habitacional e mesmo institucional é retomada no oitocentos na estética pombalina em uma fase romântico oitocentista e, mesmo no início do século XX, representando um manifesto nacionalista edificados em centros históricos. Tal condição pode ser indicada na arquitetura colonial em Minas e mesmo em algumas edificações em Belo Horizonte nas primeiras décadas do século XX (LEMOS, 1997).

Segundo Dangelo (2012), alguns detalhes da concepção construtiva do solar na sua porção frontal da fachada são indícios de que o torreão fora edificado de maneira distinta das características verificadas durante o período de permanência do vigário. O autor constata alguns vestígios da existência de duas aberturas de portas-sacadas no segundo andar na sua fachada principal do torreão. Estas são confeccionadas como parte de uma “gaiola de madre” e frechal, vedada com estrutura de pau-a-pique e não de moledo. Os aspectos construtivos das aberturas das janelas e portas finalizadas pelas prováveis sacadas demonstram um diálogo do torreão com os sobrados requintados presentes nas vias principais como as de Vila Rica e a própria Vila São José, entre outras. Apesar das expansões e intervenções possíveis de modernização realizadas nos interiores do corpo principal do solar a afirmação acima confirma mais um indício de que torreão representa o símbolo e o alvo principal na arquitetura do solar quando se trata de inovações estilísticas.

A busca pelas inovações na arquitetura citadina das vilas mineiras mais importantes e entre elas a Vila São José podem também ser constatadas ao longo do século XIX. A arquitetura de usos residencial e comercial gradativamente incorporou as inovações arquitetônicas, que se intensificaram a partir de 1880, com a chegada do transporte ferroviário. Ao promover a dinamização do intercâmbio de produtos e ideias, o transporte ferroviário modificou a relação espaço/tempo. Ao lado disso, concorreu para a transformação da paisagem cultural das cidades, facilitando a chegada de materiais, como o tijolo, o ferro fundido e a louça, e de concepções técnicas. Com o transporte impulsionado, a modernização, até então mais passiva e fragmentada, foi se instituindo imperativamente (LEMOS, 2006). Concepções arquitetônicas que preconizavam o conforto, a higiene e novos desafios estéticos reinstalaram o sentido de morar e deram início a um percurso modernizante, que se traduziu na modificação das fachadas e telhados e na ampliação da altura das edificações, tanto das de um pavimento quando dos sobrados. Em face da exiguidade dos terrenos, da adoção de novos materiais e dos avanços técnico-construtivos, o número de sobrados aumentou e, as fachadas recebem intervenções como a substituição do telhado com inclusão de coberturas em dois planos arrematadas por lambrequins e/ou com a adoção de platibandas com detalhes decorativos.

Apesar de a cidade estar defasada de uma dinamização econômica o processo de modernização verificado em outras localidades como, por exemplo, São João del Rey e Vila Rica, São José tem os primeiros indícios de dinamização socioeconômica apenas na segunda metade do século XIX, quando é elevada à posição administrativa de cidade em 1860. (ZOLINI; LEMOS 2007). No entanto, registro de progresso econômico apenas veio a se consolidar a partir da inauguração, no ano de 1881, do trecho de estrada férrea que ligava a atual Antônio Carlos a São João del Rei. Acrescenta-se a esse impulso econômico e, adquire maior importância histórica, a decisão em 1889, por parte do então presidente do estado Cesário Alvim, a autorização para a mudança de nome da cidade para Tiradentes em homenagem ao alferes, mártir da inconfidência mineira. Durante esse século o solar reafirma sua importância histórica e simbólica ao hospedar D. Pedro I e D. Pedro II quando das suas circunstâncias visitas à Vila de São José (FROTA, 1993).

Ainda no final do século XIX, o torreão congrega novas mudanças vinculadas ao sistema construtivo à renovação das fachadas. Na análise de Dangelo (2012), há sinais técnicos de que houve uma desestruturação da gaiola original, que se materializou na substituição de grande parte da alvenaria de vedação pela alvenaria de tijolo maciço. Esta além de vedar tem a função de estruturar a construção e que simultaneamente permite maior flexibilidade na adoção de novos princípios estéticos referenciados no ecletismo. Além de substituir o papel estrutural do antigo cunhal revestido de pedra o uso do tijolo também facilitava em termos técnico-construtivos a execução da obra em que se destacam a necessidade de sustentação da composição do frontão triangular e o balanceamento de sobrevergas na fachada principal. Outro aspecto relevante em termos construtivos constatados pelo autor é em relação às paredes do fundo do torreão com a adoção do adobe e não pau-a-pique. A opção pelo adobe indica que provavelmente a parte do quadrante posterior apenas foi construída durante a primeira metade do século XIX, quando se acrescentaram ao corpo principal os dois cômodos do segundo pavimento. O segundo andar gerou no pavimento térreo num pequeno hall, que provavelmente, ocupou a área do patamar da escada original que dava acesso ao porão e ao primeiro pátio. Um portão situado na lateral da fachada voltada ao Beco dos Escravos demarcava o acesso alternativo à entrada principal onde se inseria uma escada de acesso ao torreão com uma porta junto à fachada lateral do bloco.

As modificações no casario são também impulsionadas durante o período imperial após a chegada da Família Real em 1808 e, posteriormente, com a declaração da independência em 1822, considerando as visitas de D. Pedro I e D. Pedro II, entre outros, à região da Comarca do Rio das Mortes. Em uma conjuntura de transformações em vários âmbitos, a arquitetura passa a corporificar modificações com mais intensidade. Ao longo do século

consolida-se a ideia do palacete ou da habitação concebida de acordo com os princípios neoclássico e eclético como a construção de chácaras com fachadas e platibandas; e os chalés com telhados em duas águas arrematados por lambrequim (VERÍSSIMO; BITTAR, 1999). Neste contexto, surgem novas arquiteturas ao mesmo tempo em que se intensificam as reformas no casario urbano, referenciadas na paisagem cultural europeia, especialmente a inglesa, francesa e mesmo a portuguesa. O ecletismo na arquitetura era referência e símbolo de modernidade, ocasionando mudanças substantivas no telhado e nos vãos das aberturas do torreão.

A modernização na arquitetura do Solar, tendo como parâmetro adaptar os seus interiores e incorporar à fachada principal detalhes característicos do ecletismo, na busca de lhe atribuir ares de modernidade, como as substituições do telhado no torreão que passa de quatro para dois planos, e dos cachorros do beiral para adoção do lambrequim de metal. A fachada frontal também recebeu mudanças referenciadas em detalhes do ecletismo, como as inserções no torreão do frontão, cunhais compositivos e sobrevergas situadas nas aberturas do segundo pavimento que define ressaltos artísticos sob o telhado. As guilhotinas dessas aberturas foram substituídas por folhas de janelas em vidro, com movimentação horizontal e bandeira fixa. A mureta em pedra que protege o jardim de acesso a casa foi acrescida de alvenaria revestida de argamassa com finalização ressaltada. Quatro pilares de seção quadrada saliente, finalizados por vasos estilizados, estruturam a mureta e a inclusão do portão de ferro levemente torneado.

Como afirma Salgueiro (1996) ao analisar a paisagem cultural da então capital mineira, as características estilísticas da arquitetura, especialmente de vocação habitacional e mista, completaram-se no século XIX, mesmo que de forma fragmentada. A autora analisa que se por um lado, algumas variantes arquitetônicas aproximavam-se das do Rio de Janeiro na segunda metade do século, por outro, desmentiam as leituras lineares de tipologias, pois geralmente associavam diferentes temporalidades de traços estilísticos. “Inscritos em um tempo próprio, como ocorrera também no século XVIII, os esquemas de propagação do novo, enunciados pela arquitetura, situavam-se entre os mais puramente temporais e os mais especificamente históricos” (SALGUEIRO, 1996, p.126).

Observa-se também essa análise na Vila São José e neste caso, mesmo que a passos lentos, apesar de não ser possível constatar uma mudança radical na produção arquitetônica, esta registrava relevantes características transformadoras relacionadas a materiais, técnicas construtivas e detalhes estéticos. Entre detalhes e intenções de acabamento, o ecletismo revelou uma racionalidade técnica, definindo inovadores fluxos internos e fachadas. Nesse processo, observava-se uma integração original entre detalhes e materiais tradicionais e

atuais que acabou apresentando um resultado arquitetural singular (LEMOS, 2006).

De acordo com uma condição verificada no torreão do solar, houve uma modernização nas técnicas de vedação dos vãos de janelas e portas-sacadas no final do século XIX. O caixilho e a guilhotina foram substituídos, em alguns exemplares, por duas folhas de janela seccionadas em vidros e veneziana de madeira. Sempre incorporando as bandeiras, as “novas” janelas apresentavam-se também em seções únicas de vidro, com folhas cegas de madeira no interior. Renovações ocorreram também em relação às vergas, predominando as em arco pleno ou arco alteado, as retas e, no final do período, as de marco apontado. Nos sobrados mais sofisticados, as vergas alcançavam maior destaque pela presença da sobreverga, cujo detalhe em massa ou estuque era dotado do mesmo desenho e aplicado em relevo. As bandeiras das portas e janelas tiveram suas dimensões ampliadas ao longo do século. Valorizadas pela adoção do vidro, propostas em ferro fundido e, depois, em ferro industrializado. A maioria dos telhados conservou a telha canal de barro, e, no final do século XIX, começaram a aparecer telhados dispostos em “duas águas”, cuja cumeeira incidia sobre a fachada frontal como se constata no torreão do solar. Os detalhes do ecletismo pitoresco são destacados também pelo telhado e complementado por lambrequim. As camarinhas ou mirantes, já adotados no século XVIII, foram incorporados em algumas edificações novas, sugerindo uma “variante do chalet” e atribuindo à paisagem cultural uma inovação relevante. Observa-se que, no conjunto de detalhes e novos materiais, as adaptações técnicas de materiais tradicionais, distribuição e composição dos cômodos, do mobiliário e do sistema construtivo compõem uma arqueologia da modernização (LEMOS, 2006).

Essas modernizações e reformas têm continuidade no século subsequente e no ano de 1916, a edificação foi transferida da União para a municipalidade, quando houve uma reforma para abrigar as funções da Prefeitura Municipal. A intervenção ao lado das prováveis adaptações internas realizou inovações em parte da arquitetura colonial (UNIVERSIDADE, 1999).

As características estéticas de influência do ecletismo inglês do torreão permaneceram até 1942, período que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-SPHAN anunciou as suas primeiras políticas e iniciativas com a intenção de valorizar e preservar o Patrimônio Colonial. A presença institucional do mesmo inicia-se com o tombamento, em 1938, do acervo arquitetônico e paisagístico da cidade, e tem continuidade, posteriormente, com o tombamento individual de várias edificações religiosas e civis. Em relação ao Solar, os arquitetos e demais especialistas do SPHAN responsáveis pela salvaguarda do bem elaboraram o projeto de restauro e requalificação. De acordo com os princípios modernistas o projeto preconizou o retorno das características consideradas pelos mesmos como originais.

Após a sua conclusão o solar foi definitivamente preservado pelo seu tombamento, em 04 de agosto de 1952¹³. O estado de conservação da edificação era precário e comprometia suas características arquitetônica e artística, devido à sequência de adaptações, reformas e usos inadequados, além da ausência de uma manutenção eficiente e voltada para a valorização do bem cultural (UNIVERSIDADE, 1999). Em 1956, o então prefeito de Tiradentes mostrou-se extremamente sensibilizado e interessado na recuperação do Patrimônio da cidade. O momento era propício para que o chefe da Diretoria da SPHAN em Minas Gerais, o arquiteto e professor Sylvio de Vasconcellos, aconselhasse a desapropriação pela União do prédio ocupado pela Prefeitura, para nele ser instalado um Museu Regional, proposta bem aceita na administração local (UNIVERSIDADE, 1999).

No entanto, enquanto os projetos e planos circulavam nos gabinetes, a edificação continuava a sofrer sérios danos causados pelas intempéries climáticas. O Solar necessitava de uma extensa reforma; e a implantação do museu poderia se constituir em uma estratégia efetiva de recuperar a construção com qualidade técnica e assegurar a sua manutenção enquanto Patrimônio (UNIVERSIDADE, 1999). Apesar da importância da proposta o poder público local decide doar o edifício para a Diocese de São João del Rei para nele funcionar o Seminário São Thiago. A deliberação, de fato, constituiu um ato contrário à legislação do patrimônio que proíbe a doação de bem tombado para entidade que não pertença ao poder público. A posição da prefeitura recebeu o apoio da população Tiradentina e ponderaram que a medida poderia vir a impulsionar e dinamizar as condições sociais e educacionais do município. O então Diretor Geral do SPHAN Rodrigo Mello Franco de Andrade manifestou-se contrário à doação e argumentou que não seria admissível que a Lei impusesse tal restrição às coisas móveis e não a estendesse aos bens públicos tombados de natureza imóvel, que são de modo geral de grande valor patrimonial. Entretanto, diante de interesses políticos e da manifesta opinião da população local, foi sugerido o empréstimo da edificação à Diocese, fato que não contrariaria a legislação vigente e solucionaria o impasse (UNIVERSIDADE, 1999). Ao ser aceita a proposta, houve no dia 25 de julho de 1961 o assentamento da pedra fundamental para o funcionamento do Seminário São Tiago e a celebração de missa vespertina com a presença das autoridades eclesiásticas da Diocese. O ato de empréstimo estabeleceu que qualquer projeto para as obras externas ou internas relativas à edificação necessitaria de estudo prévio e aprovação da diretoria do patrimônio, não podendo ser alteradas as divisões internas, forros, sanefas, pinturas, armários e rodapés. Especial cuidado foi recomendado para com a pintura de Dom Pedro II, dada a sua importância e fragilidade. Assim, a diretoria do Patrimônio comprometeu-se a estudar as possibilidades de adaptações na edificação, para melhor atender às necessidades

do Seminário e a sua consolidação, considerando que o monumento encontrava-se em mal estado de conservação (UNIVERSIDADE, 1999). O funcionamento do Seminário permaneceu no Solar até o início da década de 1970, quando o projeto de criar um Museu Regional então defendido por Sylvio de Vasconcellos retornava à cena. Em 1971, a Câmara Municipal de Tiradentes efetiva a doação do imóvel da Casa de Padre Toledo à Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade (UNIVERSIDADE, 1999).

A ideia de implantação dos museus regionais no país vincula-se ao escopo das metas inaugurais do SPHAN, que integra sua fase denominada heroica. Junto da prioridade em salvaguardar os bens civis e religiosos que em geral apresentavam um precário estado de conservação, a instituição defendia ser o momento propício para sensibilizar a população brasileira, quanto ao valor e à importância do acervo cultural representados, entre outros bens, pelos edifícios que compunham os núcleos tombados. Esta meta se traduziu em iniciativas como a realização de publicações técnicas, divulgação jornalística, a criação de museus regionais e a organização de exposições no conjunto de outras iniciativas culturais (BRASIL, 1980). Voltada para a valorização regional e nacional, a instituição, durante a gestão Andrade, criou treze museus e deixou nove em fase de conclusão, dos quais se destacam: o Nacional de Belas Artes (1937), da República (1960) e do Folclore (1968) no Rio de Janeiro; o da Inconfidência (1938) em Ouro Preto; o das Missões (1940) no Rio Grande do Sul; o Imperial (1940) em Petrópolis; o do Ouro (1945) em Sabará; o de São João del Rei (1946); e o do Diamante (1954), em Diamantina.

Apesar dessa fase de conscientização da população perdurar até 1967, a ideia de implantação de Museus Regionais se mantém ao longo da segunda fase de funcionamento da instituição, que passou a ser denominado, em 1970, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN. Como uma cartografia de bens simbólicos os museus criam e conciliam em termos pedagógicos e culturais um arcabouço indenitário regionalizado. Segundo as recomendações vinculadas à criação dos museus consta que é responsabilidade desses a documentação histórica para fins de educação voltada para os bens culturais e as tradições regionais (BRASIL, 2014).

Em 1974, a edificação passou a funcionar como Museu Regional, denominado Tiradentes, tendo sido submetida simultaneamente a reformas e adaptações para funcionar também como acervo da Fundação. Um projeto de restauração mais consistente teve início na década seguinte, mas as obras apesar de autorizadas apenas tiveram início no final do ano de 1982 devido a vários fatores técnicos de conservação e aos danos causados por intemperes climáticas ao edifício nesses anos.¹⁴ A realização do projeto de restauração ocorreu em etapas, uma relacionada à requalificação do bem devido ao estado precário das

condições construtivas, técnicas e de materiais, e outra, de restauro artístico dos interiores que estavam seriamente comprometidos.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico se comprometeu a ceder à Fundação, por empréstimo, peças para figurar na exposição museográfica inaugural da Casa, uma vez que os seus bens, arrolados na época da devassa, não puderam ser encontrados. Esta medida recebeu as colaborações dos Museus da Inconfidência e de São João del Rei, que cederam móveis e objetos restaurados para a expografia. Com os recursos da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, deu-se, nesse período, a criação do Museu Regional Casa Padre Toledo.

NOTAS

¹ CÂNDIDO, 1993, 123-124.

² Em 1776, Padre Carlos Correia de Toledo e Melo morava em Lisboa e foi nomeado Vigário Colado da Freguesia de Santo Antônio, sediada na rica Vila de São José, da Comarca do Rio das Mortes. O vigário tomou posse do cargo em Lisboa, e em 1777 cegou à Vila para assumir suas funções eclesiásticas.

³ As fontes disponíveis sobre a arquitetura do solar e seus moradores são escassas. Por exemplo, não se tem registrado a data da construção do imóvel, o autor do projeto bem como grande parte das datas das intervenções arquitetônicas nele implantadas. Para maiores detalhes ver: UNIVERSIDADE (1999); SOUZA (1984); FROTA (1993); CRUZ (2011a e 2011b).

⁴ De acordo com BEHRENS (2010, p. 95), *limiarologia* foi definida por Winfried Mennninghaus no seu ensaio publicado em 1986 sobre o filósofo Walter Benjamin.

⁵ Moledo (mole+eira) é um tipo de alvenaria vernacular adotada em São José del Rei ao longo do século XVIII e significa uma rocha em decomposição, que toma a forma de calhaus ou saibro grosso.

⁶ Beira Seveira é um beiral de telhado cujas telhas da extremidade se apoiam em cimalha de boca de telha feita com duas fiadas de telhas engastadas no alto da parede externa. A fiada superior é chamada de beira e a inferior chamada de sobeira. Ver: ÁVILA & GONTIJO & MACHADO (1996).

⁷ Para maiores detalhes ver: FURTADO (2002, p.105-107).

⁸ Ver também: CRUZ (2011a); CRUZ (2011b); ALGRANTI (1997); JANCSÓ (1997); FROTA (1993).

⁹ Ver também: CRUZ (2011a); CRUZ (2011b) ALGRANTI (1997); JANCSÓ (1997); FROTA (1993).

¹⁰ A prataria da casa, segundo os Autos da Devassa, apesar de listada não foi confiscada, pois estava penhorada e fechada nos cofres dos Ausentes da Vila de São José (JARDIM, 1988). Ver também: MAXWELL (2005).

¹¹ De sua biblioteca, foram sequestrados 105 livros, entre eles um de registros de débitos das benesses paroquiais.

¹² ANCSÓ, 1997, p. 389

¹³ A edificação foi tombada pelo SPHAN, sob a inscrição nº 295, fl.50 do Livro História, e inscrição nº 405, fl.78 do Livro Belas Artes, enquanto ainda funcionava como sede da municipalidade.

¹⁴ Projeto resultante convênio firmado 1980, entre o Governo do Estado de Minas Gerais e a Fundação Roberto Marinho. A parceria teve a interveniência da Secretaria de Estado de Governo

e da Secretaria do Planejamento e Coordenação Geral, IEPHA/MG, SPHAN; Fundação Nacional PRÓ-MEMÓRIA; Fundação Rodrigo de Mello Franco de Andrade; e FIAT Automóveis S.A., que viabilizaram a elaboração dos projetos e a execução das obras de restauração e conservação do prédio do Museu da Inconfidência.

BIBLIOGRAFIA

ALGRANTI, Leila M. - Famílias e vida doméstica. In MELLO E SOUZA, Laura (org.) - *História da Vida Privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 83-154.

ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João M. M., MACHADO, Reinaldo G. - Barroco Mineiro. In *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BEHRENS, Roger - Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares. In OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Êlcio (orgs.) - *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, pp. 93- 112.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. *Cidades Históricas*; inventário e pesquisas: Projeto Piloto Tiradentes. Rio de Janeiro: IPHAN/Senado Federal, 1980.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [em linha]. IPHAN. [consult. 23/05/2014]. Disponível na Internet: *MuseuseCasasHistóricas*.<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12810&retorno=paginaIphan>.

CANDIDO, Antônio - *O Discurso da Cidade*. São Paulo: Editora Ouro Sobre Azul, 1993.

CRUZ, Luiz - *Padre Toledo, um inconfidente radical* (Parte I). Alma Carioca. [consult. 05/05/2012]. Disponível na Internet: <http://www.almacarioca.net/padre-toledo-um-inconfidente-radical-parte-i-luiz-cruz/21/11/2011a>.

Idem - *Padre Toledo, um inconfidente radical* (Parte II). Alma Carioca. [consult. 05/05/2012]. Disponível na Internet: <http://www.almacarioca.net/padre-toledo-um-inconfidente-radical-parte-ii-luiz-cruz/22/11/2011b>.

DANGELO, André G. D. - *Memorial do Projeto de Restauo Casa Padre Toledo*. Belo Horizonte: UFMG/FRMFA, 2012.

FERNANDES, José M. - Da “Casa Portuguesa” ao “Português Suave” ou algumas variações sobre o tema dos telhados pombalinos. In: *Monumentos. Cidades, patrimônio, reabilitação*. N°30. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana. Dezembro 2009, pp.88 – 97.

FROTA, Lélia Coelho - *Tiradentes – Retrato de uma cidade*. Rio de Janeiro: FRMFA/ Campos Gerais, 1993.

FURTADO, J. P. - *O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JANCSÓ, István - A Sedução da Liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII. In MELLO E SOUZA, Laura (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Cotidiano e vida privada na América

- Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 387- 437.
- JARDIM, Marcio J. da C. - *Síntese Factual da Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Codeser, 1988.
- LEMOS, Carlos A. C. - *Historia da Casa Brasileira*. São Paulo: Contexto, 1985.
- LEMOS, Celina B.; MASCARENHAS, Cláudia. M.; BOIS, Maria C. M. - O Século XIX na Paisagem Cultural Ouro-pretana. Cotidiano, arquitetura e modernidade imperial. In *XII Seminário sobre a Economia Mineira Economia, História, Demografia e Políticas Públicas*. 2006, pp. 1-17. [consult. 12/05/2012]. Disponível na Internet: http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/economia_mineira/diamantina-2006php.
- LEMOS, Celina B. - A Cidade Republicana Belo Horizonte, 1897 a 1930. In CASTRIOTA, Leonardo. B. (org.) - *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997, pp. 79-126.
- MAXWELL, Kenneth R. - *A Devassa da Devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- MELLO, Evaldo C. de. - O fim das casas-grandes. In ALENCASTRO, Luiz F. de (org.) - *História da Vida Privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRIORI, Mary del - Ritos da Vida Privada. In MELLO E SOUZA, Laura (org.) - *História da Vida Privada no Brasil*. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 275-330.
- ROSSA, Walter - Cidades da Razão: Vila Real de Santo Antônio e arredores. In *Monumentos. Cidades, patrimônio, reabilitação*. Nº30. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana. Dezembro 2009, p. 16-31.
- SALGUEIRO, Heliana A. - Ouro Preto: dos gestos de transformação do “colonial” aos de construção de um “antigo moderno”. In *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n.4, p.125-163, jan.-dez. 1996.
- SOUZA, Wladimir Alves (coord.). - *Guia dos Bens Tombados – Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.
- VASCONCELLOS, Sylvio de - *Mineiridade*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- Idem - *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VERÍSSIMO, Francisco S.; BITTAR, William S. M. - *500 Anos da Casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- VOVELLE, Michel - *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Presença, 1997.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Casa do Inconfidente Padre Toledo*. Museu Regional. *Levantamento arquitetônico*. Escola de Arquitetura. Núcleo Inventários e Revitalização Urbana e Arquitetônica. Projeto Inventários Acervo da UFMG. Subprojeto 2, Inventário do Patrimônio Edificado. Levantamento Arquitetônico. Coordenação: Leonardo Barci Castriota. Belo Horizonte: EAUFMG, Outubro de 1999. (mimeo).
- ZOLINI, Gustavo Pimenta de P.; LEMOS, Celina Borges UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - *A inflexão do conceito gentrificação em conjuntos urbanos patrimoniais em cidades de pequeno porte: os casos mineiros de São Thomé das Letras e Tiradentes*. 2007. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte.



Palavras-chave

Heráldica,
Casa Senhorial,
Nobreza,
Família,
Património

Keywords

Heraldry,
Manor houses,
Nobility,
Family,
Heritage

Resumo/Abstract

O uso da heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento

O presente texto tem como ponto de partida o levantamento heráldico operado no âmbito do Projecto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”, nas suas vertentes arquivística, iconográfica e patrimonial. Com base nas manifestações armoriadas arroladas, vem chamar-se a atenção para o interesse de que a Heráldica se pode revestir para o estudo das artes decorativas existentes no interior das casas senhoriais. Mais do que uma análise heráldica praticada em moldes tradicionais – isto é, como instrumento passível de fornecer dados para identificação e datação de comanditários ou de campanhas de obras –, a presente abordagem ambiciona caracterizar, para o período em apreço, o recurso à decoração heráldica tanto em aplicações estruturais do espaço interior, como em objectos de todo o tipo, como elementos decorativos ou funcionais integrados no recheio das casas senhoriais lisboetas. Propõe-se, assim, analisar o conjunto de tais manifestações heráldicas enquanto documento integral que funcionou como forma de auto-representação e de comunicação, conferindo uma mensagem e um sentido concretos aos objectos e aos espaços em que se inseriu.

The use of heraldry within the portuguese noble house along the Ancien Régime: proposals of systematization and understanding

This paper takes as its point of departure the heraldic survey operated under the project “The Manor House in Lisbon and Rio de Janeiro (XVII, XVIII and XIX). Anatomy of Interiors” in its archival, iconographic and patrimonial sources. Based on heraldic manifestations enrolled, this paper aims to call attention to the interest that Heraldry can take to study decorative arts existing inside stately homes. More than a heraldic analysis practiced in traditional ways - that is, as capable of providing data for identification and dating of commissionners -, this approach aims to characterize, for the period under consideration, the use of heraldic decoration both in interior structural applications and in all kind of objects, integrated in the filling of Lisbon's palaces. It is proposed, therefore, to analyze the set of heraldic manifestations such as full document that functioned as a form of self-representation and communication, giving a message and a meaning to concrete objects and spaces.

Miguel Metelo de Seixas. *Doutor em História pela Universidade Lusíada de Lisboa, onde é professor auxiliar e director do Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos; bolseiro de pós-doutoramento FCT, integrado no Instituto de Estudos Medievais e no Centro de História de Além-Mar, ambos da Universidade Nova de Lisboa; presidente do Instituto Português de Heráldica; membro do conselho redactorial de Anais de História de Além-Mar e director da revista Armas e Troféus. Na área da heráldica e da história, tem publicado numerosos livros, obras colectivas, capítulos de livros e artigos.*

O uso da heráldica no interior da casa senhorial portuguesa do Antigo Regime: propostas de sistematização e entendimento

Miguel Metelo de Seixas

O presente texto almeja constituir uma primeira caracterização geral da presença heráldica na casa senhorial lisboeta ao longo do Antigo Regime e no século XIX. Tal caracterização só foi possível porque integrada no projecto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”, que disponibilizou as fontes patrimoniais, iconográficas e documentais que serviram de base à análise consignada nestas páginas¹. Trata-se, por isso, de um dos primeiros projectos que, em Portugal, promoveram a interacção entre a História da Arte e a Heráldica². Tal facto poderá espantar. Mas a verdade é que a relação entre estas duas áreas do saber nem sempre tem sido fácil: de forma geral, pode mesmo afirmar-se que o convívio entre heráldica e produção científica não tem sido, de uma forma geral, nem fácil nem linear.

O texto que se segue não pretende apresentar conclusões definitivas acerca do sentido da presença heráldica na casa senhorial lisboeta, mas antes propor uma série de tópicos de reflexão sobre esse assunto, que possam servir como ponto de partida para futuras pesquisas. Começarei por traçar o enquadramento dos estudos heráldicos na actualidade, procurando salientar a relevância da sua renovação epistemológica. Exporei de seguida uma reflexão genérica sobre as relações entre as manifestações heráldicas e a construção da identidade e da memória das famílias nobres, com especial incidência na relação que essas manifestações estabelecem com os espaços igualmente definidores da condição nobiliária. Por fim, proporei uma caracterização da presença de elementos heráldicos quer no exterior, quer no interior das casas senhoriais, apresentando algumas linhas para o seu entendimento com base no papel socio-cultural que desempenharam.

QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS

O afastamento ainda vigente entre o conhecimento histórico e o conhecimento heráldico radica na peculiar construção deste último saber, desde finais da Idade Média e ao longo de

toda a Idade Moderna, em íntima – para não dizer intrínseca – ligação com o conceito de nobreza e com os estudos genealógicos e nobiliárquicos³. Confinando-se voluntariamente a uma linguagem e uma gramática específicas (razoavelmente impenetráveis para o leigo), o saber heráldico assumiu a forma de ciência da armaria ou do brasão, de teor claramente técnico, normativo e a-histórico. Tal saber manteve porém – é importante ressaltá-lo – relações fluidas, por vezes lassas, com a realidade heráldica: esta continuou a constituir-se como fenómeno social e cultural muito mais diversificado do que as obras teóricas queriam fazer crer.

As obras heráldicas dividiram-se em duas grandes tipologias: por um lado, os tratados de armaria, que compreendiam geralmente uma história (em parte real, em parte imaginária) da heráldica e a enumeração das regras de composição, de uso, de descrição e de transmissão das armas; por outro, os armoriais, ou seja, descrições ou representações de conjuntos de armas reais e imaginárias⁴. Juntos, tratados e armoriais transmitiam uma imagem profundamente hierarquizada da sociedade, segundo uma ordem ideal provida das definições de nobreza, de sociedade de corte, de hierarquia construída em redor da figura do rei. À medida que se verificava o processo de centralização do poder régio, de afirmação da nobreza segundo os modelos pós-medievais (centrados na corte) e de cristalização das formações políticas e sociais típicas da Idade Moderna, o saber heráldico passou a gozar de uma extraordinária divulgação⁵. Tornou-se numa componente essencial de todo membro da elite aristocrática – ou de quem almejava vir a fazer parte dela; e parte integrante também do imaginário social, cultural, artístico e literário da Idade Moderna⁶.

No século XIX, tanto a heráldica como o saber heráldico sofreram profundas alterações⁷. Do ponto de vista da sua utilidade, a heráldica foi então confrontada com o declínio das duas instituições que a tinham instrumentalizado ao longo da Idade Moderna: a Coroa, que passou a desempenhar um papel cada vez menos significativo no equilíbrio político; e a nobreza tradicional e a própria estrutura linhagística, que perderam a sua importância política e social. Tanto a Coroa como as linhagens nobres deixaram de ser elementos estruturantes da sociedade. Daí também o desenvolvimento de diversos tipos de heráldica não-linhagística, alguns dos quais já existiam desde a Idade Média mas se encontravam ofuscados pelo predomínio nobiliárquico: dos Estados e das entidades supra-estatais, das comunidades cívicas, das associações desportivas (com os clubes de futebol à cabeça), das empresas comerciais; daí também a plena integração da heráldica na sociedade industrial, como elementos promotor de publicidade a determinados marcas e produtos (em sentido meramente estatístico, a nossa época é talvez a mais heráldica de todas). Daí, por fim, a heráldica literária e artística: alguns movimentos apreciaram deveras as perspectivas

abertas pela heráldica (com o romantismo à cabeça, claro, mas também o simbolismo e o surrealismo). Mantendo uma ilusória aparência de continuidade, a heráldica entrou por inteiro na sociedade burguesa, capitalista e de consumo de massa.

Também o saber heráldico foi atingido pelo furacão revolucionário oitocentista e começou a ultrapassar a dimensão técnica, normativa e a-histórica a que havia até então ficado confinado. Não que essa dimensão tivesse deixado de existir: ainda hoje se continuam a produzir manuais de heráldica e tratados de armaria ou armoriais em tudo semelhantes aos que foram coligidos ao longo dos séculos XV a XIX. Mas a heráldica passou a integrar igualmente o contexto historiográfico romântico e positivista característico deste último século, patente em dois tipos de obras:

- Compilação e estudo das fontes, elaboração de inventários: de cartas de armas (do Visconde de Sanches de Baena a Nuno Borrego), de armoriais (de Braamcamp Freire a Manuel Artur Norton), de selos (Marquês de Abrantes), de monumentos armoriados, para os quais existem inventários de âmbito local e regional, mas não nacional⁸.

- Obras de saber técnico, de exploração filológica das fontes, tendo em vista a obtenção do maior número possível de “dados fiáveis”: a heráldica constrói-se então como “ciência auxiliar da História”, ao mesmo título que a esfragística, a epigrafia, a codicologia, a cronologia, a genealogia, a diplomática, a numismática, etc.⁹

Na sua relação com a História, a heráldica passou então a ser amiúde usada como instrumento de identificação (de comanditários, destinatários, utilizadores, possesores) e de datação, fornecendo assim, na expressão de Michel Pastoureau, “un microcosme au service de l’historien” e “un état civil au service de l’archéologue”¹⁰. Não obstante tal utilidade, transparece uma posição habitual dos historiadores (e historiadores da arte) em relação à heráldica e aos heraldistas, feita de desconfiança, impaciência ou menosprezo para com um saber tido como antiquado e uma linguagem difícil e intimidatória (e porventura um pouco ridícula nestes tempos democráticos). Os heraldistas, por sua vez, assumem, a maior parte das vezes, uma circunscrição voluntária aos aspectos técnicos, voltando-se para a produção de obras de pura erudição e marcando, assim, distanciamento em relação ao mundo universitário¹¹. Os heraldistas têm-se mantido assim, de maneira geral, isolados nos redutos das suas associações e academias próprias.

Não obstante este divórcio (que em muitos casos se mantém actual), a heráldica beneficiou de uma renovação epistemológica a partir de meados do século XX, baseada no estudo do fenómeno heráldico enquanto forma de história cultural, das mentalidades, social, política, militar e da arte. Nessa renovação, a obra de Michel Pastoureau assumiu um papel fulcral, condensado no seu tratado de heráldica¹². Como indicou Faustino Menéndez

Pidal, os emblemas heráldicos devem ser compreendidos como construções culturais destinada a determinados fins de afirmação social e política, inserida nos quadros mentais das sociedades que a geraram, acolheram ou perpetuaram¹³. Mas, antes de corresponderem a qualquer tipo de abstracção, as armas preenchem sempre (e desde sempre) uma função primordial como emblemas visuais de identificação e, por conseguinte, funcionam como fenómeno comunicacional. As armas têm, assim, os seus emissores, os seus receptores, as suas formas, os seus materiais, as suas localizações, os seus significados tendencialmente variáveis, sobreponíveis, intercambiáveis. Essa é a sua essência. E como tal devem ser estudadas.

O que se afirmou acerca das relações genéricas entre Heráldica e História pode transplantar-se, *mutatis mutandi*, para o caso específico da História da Arte¹⁴. De uma forma geral, os historiadores da arte tendem a ver na Heráldica, na melhor das hipóteses, um instrumento de identificação e de datação, remetendo-a, assim, ao papel de “ciência auxiliar da História”, granjeado nos enclausuramentos disciplinares do século XIX. Mas a Heráldica pode ir muito além desse mero papel de fornecedora de dados auxiliares para a pesquisa histórico-artística, como já procurei mostrar ao estudar o caso específico das relações entre património artístico e manifestações heráldicas do rei D. João II¹⁵.

No âmbito do projecto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”, puderam evidenciar-se as potencialidades da heráldica para o entendimento de determinado conjunto de pinturas e da casa senhorial em que as mesmas se inseriam, procurando chamar a atenção, contudo, para a necessidade de uma visão de conjunto da integração da heráldica na casa senhorial luso-brasileira¹⁶. Como assinaléi na altura, a compreensão de casos específicos é decerto importante, mas não deve deixar de lado a necessidade de começar a traçar visões de conjunto, até agora inexistentes. Daí a importância e inovação deste projecto no domínio da Heráldica: porque, ao contrário do que tantas vezes se vê escrito, os emblemas heráldicos não são apenas um retrato abstracto. Eles correspondem a práticas concretas de representação; agem como sinais visuais articulados em código, submetidos a modas, integrados em práticas sociais e em contextos culturais. As análises de casos isolados tendem, portanto, a falsear os dados: para minorar este risco, deve-se procurar ter uma visão de conjunto tão vasta quanto possível. E tal torna-se possível com um enquadramento institucional e científico como o deste projecto, capaz de fornecer os meios para que se proceda ao levantamento do património heráldico existente (ou que existiu) no interior das casas senhoriais. Só esse esforço poderá permitir uma compreensão integrada da Heráldica enquanto fenómeno social e artístico. No presente artigo, pretendo dar cumprimento ao desafio assim lançado.

HERÁLDICA E IDENTIDADE: ESPAÇOS E OBJECTOS DE MEMÓRIA

Com base quer nas fundamentadas tipologias e análises que Faustino Menéndez Pidal traçou para o caso espanhol¹⁷, quer nos estudos pontuais existentes para a realidade portuguesa¹⁸, não será ousado afirmar que o surgimento da heráldica no século XII e a sua difusão e transformação nos séculos XIII e XIV acompanharam as alterações da sociedade medieval, em particular no que se prendia com dois aspectos: a crescente necessidade de identificação individualizada (devido ao aumento brutal dos contactos intercomunitários e o gradual abandono da autarcia) e a modificação das estruturas de parentesco¹⁹. Assim, o carácter hereditário das armas, num primeiro momento trazidas sem diferença significativa por todos os membros que clamavam pertencer a determinada estirpe, reflectia a importância da inserção do indivíduo no seio de uma rede familiar horizontal (cognática). À medida que o modelo cognático foi sendo abandonado em favor da linhagem vertical, agnática, as armas tenderam a diferenciar-se, formando signos identificativos dessas linhagens (porventura próximos e derivados dos sinais proto-heráldicos das estirpes anteriormente existentes) ou até mesmo de indivíduos e ramos delas²⁰. Mas tal fenómeno de modificação da estrutura básica da linhagem e da correspondente alteração estrutural da heráldica de família não só revelou um carácter fortemente diferido quando comparado com outras áreas europeias, como, na verdade, nunca se afigurou completo, acabado, para o caso português. Será limitativo, para não dizer errado, falar de atraso: trata-se antes de uma peculiaridade do Ocidente peninsular, em que a perpetuação do uso de armas semelhantes espelha uma realidade diferente da que se implantou na área “clássica”, como a denomina Faustino Menéndez Pidal, ou seja, o núcleo anglo-franco-germânico, com as suas extensões do Norte de Itália e Oriente da Península Ibérica.

Quando se verificaram as circunstâncias históricas da transição da Idade Média para a Moderna, em particular as que envolveram a centralização do poder régio e a redefinição da função e da auto-representação da nobreza, o antigo sistema heráldico, com a natureza assumida e igualitária das armas ostentadas por todos quantos se reviam em determinada linhagem, não foi abandonado: antes passou a coexistir com outro sistema, em que as armas passaram a ser diferenciadas e submetidas à autoridade da Coroa²¹. Deste modo, ao longo dos séculos XIII e XIV, começou a desenhar-se em Portugal a ligação entre determinada insígnia e o respectivo apelido, ambos entendidos como forma de representação das linhagens então em fase de afirmação, segundo o modelo agnático. Na construção da identidade linhagística, tendeu pois a fixar-se uma relação entre a consciência da perpetuação genealógica vertical de uma família e os dois principais elementos abstractos que permitiam a sua identificação: a onomástica e a heráldica. A chave para o sucesso dessa relação passava pelo seu carácter

estável, permanente. Só assim os diversos membros da família podiam rever-se em tal perenidade genealógica: o uso do apelido e das armas, ambos continuamente mantidos ao longo de gerações e associados um ao outro, constituía sinal de pertença à linhagem. Mais ainda, era entendido como penhor dessa mesma pertença.

Ao contrário porém do que acontecia com o nome, que se inseria no sistema semântico da linguagem e teria, em tempos de analfabetismo predominante, uma aplicação primordialmente fonética, as armas, também pela sua natureza, impuseram-se como cultura visual²². O que significa que, antes de constituírem qualquer tipo de registo escrito (como mais tarde aconteceu), elas foram aplicadas e transmitidas por via das suas manifestações plásticas. O entendimento da heráldica como cultura visual revela-se, portanto, como um passo essencial para compreender a natureza e as funções dos sinais que formam o seu léxico.

Por esta sua natureza de sistema visual de identificação das linhagens, a heráldica estabeleceu desde logo uma relação preferencial, quando não intrínseca, com determinados registos materiais. Naturalmente, ela tendeu a carregar os objectos que desempenhavam uma função identificativa do indivíduo ou da linhagem, como os selos, as bandeiras, o equipamento bélico ou de torneio. Alguns desses objectos, como o anel sigilar, podiam ser transmitidos de geração em geração e, assim, condensar as duas identificações: tanto serviam de demonstração de identidade individual bem como de evidência de perpetuação da família. Além da sua presença em objectos, as insígnias heráldicas foram apostas em determinados lugares, que poderão ser caracterizados como *lugares de memória*, isto é, dotados de carga simbólica como referência para a construção da memória de cada linhagem. Tais lugares podiam estar relacionados, de formas variáveis, com o exercício ou a invocação do poder militar ou jurídico-administrativo, ou com a posse efectiva de um conjunto de bens dotados de relevância efectiva e simbólica²³.

Sobressaíam os casos de presença das insígnias heráldicas no património de natureza vincular, quer nas pedras de armas identificativas da edificação entendida como cabeça ou sede do morgado, quer nos marcos que serviam para definição visual das suas delimitações territoriais²⁴. Não menos importante era a apropriação de alguns espaços de natureza sagrada, por via do sepultamento geralmente em capela própria: primeiro, por presença heráldica em monumentos funerários, fossem lajes ou sarcófagos; depois, em acumulação com as modalidades anteriores, por inserção das insígnias na própria estrutura do templo, quer em lápide evocativa encastrada, quer em pedra de armas colocada no arco de entrada da capela ou no fecho da sua abóbada²⁵. Tais expedientes de profusão heráldica nas igrejas foram-se difundindo de forma notória, até se tornarem num estratagema comum de afirmação linhagística e levarem ao que Laurent Hablot designa como uma progressiva

heraldização do espaço sagrado²⁶.

Note-se que a formação e definição dos emblemas heráldicos se verificou em associação às famílias mas também às instituições que por via deles não apenas vincavam a sua identidade como demonstravam visualmente a sua permanência e estabilidade. Ou a sua almejada perenidade. Nesse sentido, a heráldica era entendida e utilizada como instrumento de perpetuação das famílias e das instituições, e bem assim como instrumento de construção desse esforço e entendimento de continuidade. A própria noção abstracta das armas reforçava e actuava como agente de construção e de solidificação da existência histórica das entidades que elas representavam. Por vezes, o ónus da prova chegava a inverter-se: as armas passavam a constituir e a ser invocadas como demonstração (porventura a única) da antiguidade, legitimidade e continuidade de uma estirpe ou de uma instituição.

O código visual heráldico funcionava em conjugação com outras formas de identificação pessoal, familiar ou institucional. Na Península Ibérica, a heráldica parece ter surgido, como tal, antes do nome de família fixo, ou seja, do sobrenome ou apelido. As armas recorriam a um código abstracto, de natureza visual, com dois níveis de abstracção (tal como acontecia com o nome)²⁷: primeiro, o escudo foi entendido como campo abstracto das armas, que podiam portanto ser figuradas numa representação do escudo e não somente no próprio escudo/objecto; depois, foi definido um ordenamento heráldico, composto mediante um vocabulário, uma sintaxe e uma gramática específicas, que vieram a constituir o brasão.

A construção da noção das famílias enquanto linhagens pressupunha a sua continuidade ao longo do tempo e a conservação de uma memória própria: as armas condensavam, exprimiam, representavam e provavam, precisamente, estes dois conceitos. Neste sentido, a partir do século XIV, começaram a ser atribuídos às armas – e às figuras heráldicas em geral – significados de natureza simbólica. Deve ter-se em conta, ao avaliar tal fenómeno e ao tentar interpretar o significado de certas armas, que pode haver a sobreposição de diversas estruturas significadas num mesmo significante: a heráldica, justamente porque passou a ter como principal objectivo traduzir a perpetuação de uma determinada estrutura social (outro objectivo, não menos importante, era o de identificá-la), funcionava por sobreposição, ou melhor, por aglutinação.

Assim, pelo seu carácter fixo, hereditário e universalmente reconhecível, ainda que não forçosamente identificável de imediato, as armas tornaram-se na forma por excelência de manutenção da memória da linhagem. Será interessante, nesse sentido, estabelecer uma comparação com a escrita: ambas funcionavam como código visual cujos signos não pos-



Ilustração 1

**Pedra de armas do
palácio dos Marqueses
de Fronteira, em
Benfica, retirada de um
prédio de rendimento
que a família possuía no
Rossio.**

*Fotografia de Tiago
Molarinho*

suíam leitura óbvia, mas faziam sentido quando se conhecia a respectiva sintaxe e gramática: o signo heráldico definia-se não apenas por si, isto é, pelo seu conteúdo específico, mas também em relação com o conjunto dos demais signos heráldicos. É por isso que as leituras puramente simbólicas raramente resultam: um escudo com um leão não vale apenas (e poderá não valer mesmo) pelos aspectos simbólicos associados a esse animal (como nobreza, força, coragem, realeza, etc.) mas sobretudo pela forma como se insere e relaciona com os outros emblemas em circulação no passado e na mesma época, quer os que ostentam figuras semelhantes, quer os que carregam figuras diferentes ou mesmo oponíveis. E se tal inter-relação se verificava no que toca às componentes internas do escudo de armas – esmaltes, partições, figuras – não obstante a sua função primordialmente identificativa, mais ainda valeria para o conjunto dos elementos exteriores, cuja função era essencialmente a de transmitir ao observador uma caracterização hierárquica do detentor das armas, recorrendo a diversas escalas de recursos codificados (elmos, coroas, insígnias de dignidade, ordens religiosas ou honoríficas, etc.)²⁸. Por este conjunto de características, a heráldica encontrou-se ligada de forma intrínseca e contínua à construção da memória das famílias. Nutriu por isso, também, uma relação especial com os espaços que, a seu modo, constituíram outro instrumento de definição e manutenção da identidade linhagística.

HERÁLDICA NA CASA SENHORIAL LISBOETA

Os emblemas heráldicos serviam pois como instrumentos de construção, renovação, confirmação e manutenção da identidade e da memória pessoal e familiar. Afigura-se importante compreender que tal contributo extravasava largamente uma dimensão abstracta e porventura simbólica das armas: para além dessa natureza, os emblemas heráldicos dependiam de manifestações concretas, de natureza plástica. Era por via dessas manifestações que a heráldica actuava efectivamente como código visual dotado de impacto sobre a sociedade. Mais do que meras expressões materiais de emblemas abstractos, as manifestações concretas das armas constituem pois o cerne do fenómeno heráldico, que é na sua essência um processo comunicacional.

Parece portanto natural que os emblemas heráldicos tenham desde cedo vindo carregar – para usar uma expressão da armaria – o património considerado como fundamental pela própria família e com o qual esta pretendia vincar uma relação de posse ou de ostentação, que passava preferencialmente pela exibição de sinais de identificação e reconhecimento. A aposição de emblemas heráldicos num bem imóvel ou num objecto prestigioso vinha, de certo modo, alterar a natureza destes, na medida em que, para além da sua utilidade e morfologia, tais bens passavam a incorporar um elemento identitário da família. Até



Ilustração 2
Portal armoriado do pa-
lácio dos Marquês de
Fronteira, em Benfca.
*Fotografia de Tiago
Molarinho*

ser eventualmente removido, tal elemento passava a *fazer parte* do bem, o que implicava que este adquiria, por sua vez, por via da presença das armas, o carácter de sinal identitário da linhagem.

Daí a importância da presença da pedra de armas no edifício considerado como solar de uma família: não como simples ornamentação ou ostentação (embora estes efeitos pudessem ser também desejados e alcançados), mas sim com um certo carácter de epifania. Mais do que para identificar, a pedra de armas servia para transformar a construção em sede simbólica da linhagem. O edifício, quaisquer que fossem as suas dimensões, a sua história, o seu enquadramento, ficava assim nobilitado e tornava-se lugar de memória. Por isso o hábito, tão arreigado em Portugal, de retirar a pedra de armas de uma casa quando esta saía da posse da família; e, bem assim, de voltar a colocá-la naquela que serviria de centro material e simbólico da linhagem (Ilustração 1). Daí também o costume de assinalar um período de luto tapando a pedra de armas com um pano preto, como ainda hoje se vê fazer: manifestação mais eficaz que qualquer iniciativa individual, na medida em que assinala que o emblema e o edifício, representando o conceito e o conjunto da família, presente e passada, comungam da perda e exprimem-na aos olhos de todos²⁹.

Assim, a função do marco heráldico consistia em assinalar, antes de mais, a propriedade e identificação da casa àqueles que passassem diante dela ou nela viessem a entrar.



Ilustração 3
Portal armoriado do
palácio do Correio-Mor
em Loures.
Fotografia de
Tiago Molarinho

Porque a presença de uma pedra de armas não se justificava apenas como expressão de prosápia familiar, servia também para assinalar de forma visível o carácter nobre da construção em que era aposta. Pode mesmo afirmar-se que era a colocação de uma pedra de armas que transmutava o respectivo edifício em *casa nobre* ou, como se dizia primitivamente, *honrada*. Assim, uma casa provida de pedra de armas e intrinsecamente associada à respectiva estirpe tornava-se no seu centro figurado: o seu *solar*, berço real ou imaginário da linhagem. Daí decorria a importância da escolha do lugar que o elemento heráldico viria a ocupar no edifício: o critério de visibilidade desempenhava um papel primordial, somando-se-lhe outros factores simultaneamente práticos e simbólicos, como a centralidade e a elevação, ou simplesmente a articulação com factores urbanísticos como o enfiamento de ruas e a valorização do efeito de perspectiva (mesmo que, para tanto, fosse necessário colocar a pedra de esquina, num cunhal)³⁰.

De uma forma geral, nota-se também, no exterior, a preferência por espaços de transição: mais uma vez, conjugam-se nesse âmbito os aspectos simbólicos e práticos de delimitação entre o espaço público e aquele que pertence à família armigerada³¹. Assim, os portais atraem naturalmente a presença heráldica: seja quando dão acesso a pátios (Ilustração 2), delimitando assim um espaço aberto ao olhar mas de ingresso limitado, de forma a promover um campo intermédio entre vivência pública e privada, por vezes com notório efeito cenográfico



(Ilustração 3)³²; seja quando se encontram incorporados em fachadas, de que constituem o elemento arquitectónico principal (Ilustração 4). Mesmo quando assume uma dimensão diminuta, em completa desproporção em relação à fachada em que se insere, como acontece no palácio dos Condes da Ega (Ilustração 5), a pedra de armas não deixa de marcar o espaço de acesso à casa, identificando em simultâneo a família detentora daquele património. Por questões de simetria ou de visibilidade, a pedra de armas pode ser directamente inserida na parede da fachada, de preferência acima do portal, entre duas janelas centrais (palácio dos Viscondes de Barbacena, ao campo de Santa Clara); pode também figurar num frontão (palácio dos Marqueses da Ribeira Grande, à Junqueira) ou mesmo, como se viu, num cunhal (palácio dos Senhores de Alconchel, vulgo Flor da Murta, ao Poço dos Negros).

Uma casa senhorial pode ainda ostentar mais do que uma pedra de armas, seja pela existência de portões laterais (Ilustração 6), seja ainda pela alteração da rede viária: é o caso do palácio dos Marqueses de Olhão, em Xabregas: o principal portal armoriado ornamenta a fachada voltada para terra, por onde passava a antiga azinhaga de acesso, ao passo que na fachada que deitava para o rio – hoje em dia, aquela que deita para a rua – apenas figura uma pedra de armas de reduzidas dimensões (Ilustração 7).

Pelo conjunto de razões atrás aduzidas, a pedra de armas de um edifício deve considerar-se como *acto visual performativo*, na medida em que é a sua própria presença que



Ilustração 4
Portal armoriado da
fachada do palácio dos
Condes de Óbidos.
Fotografia do autor

Ilustração 5
 Pedra de armas da
 fachada do palácio dos
 Condes da Ega.
 Fotografia de
 Tiago Molarinho



Ilustração 6
 Pedra de armas do por-
 tal lateral do palácio dos
 Marquesses de Pombal, à
 Rua Formosa.
 Fotografia de
 Tiago Molarinho



confere àquele a natureza de *casa senhorial* ou, mais ainda, *solar* de determinada família. Daí decorrem, portanto, a importância da sua localização no edifício ou em espaços contíguos, mas também a importância da escolha dos seus elementos compositivos, em dois níveis distintos e complementares. No interior do escudo, a escolha das armas figuradas constituía manifestação de direitos referentes a determinado património simbólico e concreto que a linhagem pretendia deter e encarnar³³; ambas estas dimensões (simbólica e concreta) encontram-se aliás amiúde sintetizadas em união estranha aos nossos conceitos contemporâneos, uma vez que a própria noção de linhagem presumia o prolongamento da presença dos mortos (e dos seus direitos) na vida quotidiana dos seus sucessores, tanto em tempos medievais como modernos³⁴. Esta relação intrínseca da heráldica com a afirmação e concretização de direitos fazia com que o mesmo indivíduo pudesse usar armas diferentes conforme as circunstâncias ou o espaço a que elas se destinavam; assim, por exemplo, nas propriedades componentes de um vínculo, verificava-se a obrigatoriedade da presença das armas da linhagem fundadora, as quais podiam permanecer omissas noutras manifestações do mesmo armígero³⁵.

No interior da casa senhorial, as razões para a presença heráldica relacionavam-se com motivos de ordem semelhante aos que estão na base da sua aposição no exterior. Na



Ilustração 7
Pedras de armas do palácio dos Marqueses de Olhão, em Xabregas.

Fotografia de
Tiago Molarinho

verdade, as manifestações heráldicas dentro de portas prolongavam e amiúde completavam as de fora. Naturalmente, a variedade de suportes materiais, relacionados com as artes decorativas, podia atingir, nos espaços interiores, um carácter exuberante. Ainda que seja, hoje em dia, difícil termos a noção exacta do que seria a dimensão heráldica na decoração dos palácios lisboetas, por manifesta escassez de “interiores autênticos”³⁶. Mesmo assim, conservam-se alguns vestígios materiais dessa dimensão, sobretudo os que se inserem na categoria de arte decorativa aplicada.

Sem surpresa, tais vestígios concentram-se nos espaços mais frequentáveis pelos visitantes em geral e também mais ligados a práticas de aparato: o átrio, onde ocorrem em pintura no tecto ou em azulejos (como no palácio dos Marqueses de Lavradio ao Campo de Santa Clara); a escadaria, onde tanto podem figurar em pedra de armas a encimar o portal, como em estuque ou pintura no tecto e pilastras (Ilustração 8); a *sala vaga*, em que aparecem com frequência como tema central ou único da pintura do tecto (Ilustração 9); ou em outras salas de aparato, em que tanto podem figurar na decoração do tecto como, mais raramente, em painéis de azulejos (Ilustração 10). A presença heráldica pode ainda abranger os espaços contíguos à casa, nos seus jardins e nas construções aí disseminadas³⁷. Os vestígios hoje observáveis não devem contudo ser considerados suficientes para uma



Ilustração 8
Escadaria do palácio dos
Marqueses de Pombal,
à Rua Formosa, com três
géneros de manifesta-
ções heráldicas: pedra
de armas a encimar
o portal, escudos nos
capitéis das pilastras e
esculturas heráldicas
autónomas.
Fotografia de
Tiago Molarinho

reconstituição completa da presença heráldica no interior da casa senhorial lisboeta, pois os elementos de arte aplicada eram completados por uma série de objectos armoriados, com os quais podiam até estabelecer uma relação complexa, formando um conjunto coerente que equivalia, no campo abstracto da armaria, às galerias de retratos de antepassados, como sucede com os painéis de azulejos do pátio do palácio dos Marqueses de Ponte de Lima³⁸ ou com as pinturas da sala vaga e da casa de jantar do palácio Cabral Metelo³⁹.

Estes dois últimos conjuntos, pela sua datação serôdia, chamam a atenção para o facto de as práticas heráldicas não se terem perdido nos tempos revolucionários da época contemporânea. Não obstante um preconceito que teima em persistir, a verdade é que o século XIX constituiu um período de profunda transformação da heráldica e não da sua decadência: ela apenas se transmutou para sobreviver, adaptando-se às novas circunstâncias políticas, sociais e económicas da sociedade constitucional, liberal, burguesa e industrial – como se seguisse a mítica declaração do Príncipe de Salina⁴⁰. Não surpreende, assim, que as casas senhoriais do período final da monarquia continuassem a exhibir profusos emblemas heráldicos nos seus interiores, como sucede, por exemplo, no palacete dos Condes de Vilalva, onde as armas se inscrevem em vidros de portas, estuques e talhas ornamentais dos salões. Nota-se, é certo, alguma contenção na aplicação de pedras de armas no exterior dos edifí-

cios, que talvez reflecta o contexto finissecular: tempos finais da monarquia, de acelerada difusão do ideário republicano e de profundas alterações do tecido social. Ou então, mais prosaicamente, a diminuição de frequência das pedras de armas poderá resultar do cuidado em evitar a aplicação do imposto criado em 1887, que incidia precisamente sobre este género de prática, considerada como exibição sumptuária⁴¹.

A reconstituição do património heráldico da casa senhorial lisboeta, inviável pelo mero estudo dos seus vestígios materiais, torna-se mais alcançável pela análise dos inventários orfanológicos existentes. Devem, neste campo, ter-se em mente as limitações heurísticas imanentes: a ausência de referências heráldicas em muitos destes róis não implica a inexistência que tal género de património, antes revela apenas que o arrolador, por razões hoje dificilmente reconstituíveis, entendeu não o consignar nas suas descrições. Pode também ter existido preferência por consignar a natureza armoriada de objectos dotados de maior valor (como a prataria), naturalmente sujeitos a uma descrição mais circunstanciada, omitindo tal característica no caso de peças de menor valia. Com consciência de tais restrições, revela-se todavia possível estabelecer uma tipologia dos objectos armoriados elencados por este género de fontes.

Antes de mais, impressiona a quantidade de prataria armoriada patente nos inventários das casas senhoriais lisboetas. É consabido o valor de aparato de que, para além da mera utilidade prática, se revestiam as pratas na construção da imagem de opulência e nobreza de uma casa. As circunstâncias de encomenda de prataria armoriada evidenciam até que ponto a aposição dos sinais heráldicos podia considerar-se fundamental para a valorização dessas mesmas peças⁴². Não espanta, portanto, que nos inventários estudados as pratas figurem em lugar destacado, consolidando-se como os objectos armoriados mais presentes e de tipologia mais variada. Os exemplares inventariados podem distribuir-se pelas categorias seguintes:

- objectos de mesa ou de cozinha: açucareiros, bandejas, bilhas, boleiras, bules, cafeteiras, caldeiras, canoas, chocolateira, colheres, confeiteiras, copos, escalfadores, escumadeiras, facas, faqueiros, flamengas, fogareiros, frascos, fruteiros, galhetas, garfos, gomis, jarros, leiteira, mostardeiras, naus, platós, potes, pratos (de guardanapo, de trincar, de cortar, flamengos, pequenos, pires), saleiros, salvas, sopeiras, talheres, terrinas, tigelas;
- objectos de iluminação: candeeiros, castiçais, serpentinas, tesouras de espreitar luzes, tocheiros;
- objectos de higiene: bacias de barba, bacias ou jarros de água-às-mãos, bispotes, caixas para sabonete, cuspidadeiras, xícaras para sangrias;
- objectos litúrgicos ou devocionais: cálices, cruzes, galhetas, patenas;



Ilustração 9
Pintura heráldica do
tecto da sala vaga do
palácio dos Correios-
morens, em Loures.
Fotografia de
Tiago Molarinho

Ilustração 10
Azulejos armoriados do
palácio dos Marqueses
de Tancos.
fotografia de
Tiago Molarinho



– objectos decorativos: placas armoriadas⁴³.

Deduz-se que as peças de prataria armoriada deviam espalhar-se pela casa, com especial concentração nos espaços destinados à comensalidade. Pela mesma ordem de motivos, registam-se igualmente, embora em número muito inferior ao da prataria, as peças de porcelana armoriada⁴⁴.

Em segundo lugar pela sua frequência, aparecem as referências a tecidos armoriados, basicamente representados pelas denominações seguintes: reposteiros, porteiros e panos de porta, por vezes com indicação do tecido (veludo, lã, pano, seda, lona) e da aplicação das armas em bordado, além de mencionarem ocasionalmente as cores predominantes (azul, verde, vermelho) ou secundárias (geralmente o facto de serem agaloados a ouro), dosséis, sanefas e telizes. Embora as categorias arroladas sejam escassas, verifica-se que o uso de panos armoriados, sobretudo reposteiros, parece recorrente nas casas senhoriais lisboetas, e que os mesmos se apresentavam amiúde em conjuntos numerosos, dando assim a entender que poderiam estar presentes em diversos cômodos da casa.

O mobiliário apresenta, por sua vez, algumas peças recorrentemente armoriadas, sobretudo nas menções a assentos, cadeiras, canapés, espaldares e tamboretos denominados de sola ou de couro (por vezes especificado como sendo “do Brasil” ou “de Moscovia”). Mais raras são as referências a espelhos (por vezes ditos “de toucar”)⁴⁵; e, isoladamente, arrolam-se bancas⁴⁶, uma “banquinha de estrado”, uma “caixa de marmota”, um relógio⁴⁷. Em

mobiliário de campanha, a heráldica desempenhava um papel claramente identificativo do proprietário; assim, no inventário de Manuel António de Sousa e Melo, vários itens se apresentam armoriados: “seis cadeiras de madeira de bordo, dobradiças para campanha com assentos de moscovia e pregaria dourada com as armas da caça do defunto”, “huma cama de madeira [...] que serviu de campanha com sua cacha pintada de verde e armas do defunto” e mesmo “dois colchoens de tré riscado de azul, cheios de lan e com seus traveceiros e suas malas de lonas com as armas da Caça”⁴⁸.

Os inventários mencionam igualmente a presença de indumentária ou adereços pessoais armoriados, tais como uniformes (incluindo capacetes e bolsas) e hábitos de familiar do Santo Ofício (nestes casos, respectivamente, com heráldica régia e da Ordem de São Domingos), vestimentas litúrgicas e breviários⁴⁹, fivelas, bengalas, cadeias para relógio e pares de pistolas. Um lugar à parte deve reservar-se para a menção de sinetes, naturalmente armoriados e por vezes descritos com minúcia, bem como para os anéis de armas; em ambos estes casos, encontramos-nos perante *objectos de memória* por excelência, dotados de intrínseco significado como transmissores da memória familiar. Quando não como prova física da pertença a determinada linhagem ou da primazia em relação a outros ramos. Por fim, embora não se situem propriamente no âmbito da decoração das casas senhoriais, os inventários mencionam ainda a presença da heráldica nos meios de transporte arrolados, nomeadamente carruagens, traquitanas e segas de boleia; trata-se, mais uma vez, de uma exibição pública em objectos de prestígio, num uso aliás por vezes referido expressamente nas cartas de brasão de armas.

Do mapeamento da decoração heráldica traçada com base nos vestígios sobreviventes e nas descrições dos inventários orfanológicos, transparece uma imagem de profusão heráldica. Nem umas nem outras fontes permitem, contudo, uma plena reconstituição dos usos heráldicos na casa senhorial lisboeta. Em primeiro lugar, porque são omissas em relação às aplicações dadas aos objectos armoriados: tais usos poderão encontrar-se noutra género de documentos descritivos ou iconográficos, que valerá a pena confrontar para este efeito⁵⁰. Em segundo lugar, porque existe toda uma série de bens armoriados que, talvez por serem considerados corriqueiros, não eram mencionados; é o caso, por exemplo, do vestuário armoriado dos criados das Casas⁵¹ ou dos livros dotados de marcas de posse armoriadas⁵². Deste modo, para uma plena compreensão da presença heráldica na casa senhorial, as decorações e os objectos armoriados devem também ser entendidos em função dos seus usos concretos, quer sejam de natureza ritualística, ostentativa ou simplesmente quotidiana. Mais uma vez, a heráldica, longe da sua imagem plasmada tradicional, ganha em ser entendida como instrumento de comunicação social – um instrumento particularmente activo e

multifacetado.

Sem desprimor das limitações heurísticas referidas, não pode restar qualquer dúvida acerca da abundância de emblemas heráldicos na casa senhorial, mais ainda no seu interior que no seu exterior. O que é natural, na medida em que ser nobre, no Antigo Regime, dependia em parte de parecê-lo. E, estando a heráldica intimamente ligada, na mentalidade da época, à condição nobiliárquica, a proliferação de decorações armoriadas na casa senhorial aparece como um factor intrínseco a essa sua natureza ou condição.

Em conclusão, a heráldica marca uma presença constante na casa senhorial, de cuja decoração constitui não apenas um apêndice de propósito identificador, mas antes dotado de funda carga significante. Quer no exterior, quer no interior, a presença da heráldica afigura-se assim imprescindível para a definição da identidade nobiliária do edifício. Mas com matizes importantes: no exterior, a heráldica tende a concentrar-se num número limitado de manifestações, concentradas em locais proeminentes e simbólicos; ao passo que no interior se verifica maior diversidade de heráldica em elementos de decoração aplicada, a que se soma uma verdadeira exuberância de objectos armoriados.

Tal profusão levanta uma série de questões a que não é possível responder no presente artigo, mas que aqui ficam formuladas. Antes de mais, conviria estudar a relação que se estabelece entre estes objectos armoriados e os usos que lhes eram dados, isto é, compreender em que medida tais objectos se associavam a comportamentos ritualísticos ou quotidianos, eles próprios considerados como típicos do estatuto de nobreza (nos seus diversos graus). Em segundo lugar, a abundância destas presenças heráldicas implica questões referentes à sua integração no espaço e interacção mútua: formariam conjuntos coerentes pela absoluta uniformidade? Ou, pelo contrário, assentavam numa diversidade que, devidamente descodificada, permitiria traçar uma espécie de personalidade histórica da linhagem?

Importa recordar, de qualquer modo, que o fenómeno heráldico é, na sua essência, um acto de comunicação e, como tal, os emblemas heráldicos encontram-se sujeitos a diversificadas recepções. Estas podem variar consoante a permanência cronológica dilatada do mesmo sinal heráldico, tendo também em conta as possíveis alterações de enquadramento social e cultural dos espaços, edifícios ou objectos em que se verifica este mesmo sinal. É importante, neste âmbito, procurar compreender a quem se destinavam as imagens heráldicas: por exemplo, na sua eventual utilidade para a construção e a manutenção de uma auto-consciência linhagística (como sinais observados, identificados e transmitidos dentro da família); ou o seu uso como instrumento de afirmação frente a terceiros, dependendo neste caso de variados factores que condicionavam a exposição, o uso e a percepção dos sinais heráldicos. Neste sentido, revela-se importante o entendimento

das manifestações heráldicas como documento integral que funciona como forma de auto-representação e de comunicação, conferindo uma mensagem e um sentido concretos aos objectos e aos espaços em que se insere.

NOTAS

¹ Quero agradecer aos coordenadores do Projecto, Isabel Mayer Godinho Mendonça e Hélder Carita, terem-me lançado o desafio para integrá-lo com esta dimensão heráldica; devo igualmente os mais vivos agradecimentos aos bolsiros do mesmo projecto, que colocaram à minha disposição as referidas fontes patrimoniais e iconográficas (Tiago Molarinho Antunes e Alexandre Lousada) e documentais (Lina Oliveira).

² Projecto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”, com sede no Instituto de História da Arte/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa, e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, referência PTDC/EAT-HAT/112229/2009. Felizmente, contudo, o panorama universitário parece estar a alterar-se nos últimos anos, como se pode observar pela lista de projectos actualmente em curso, dotados de uma dimensão heráldica: “A heráldica portuguesa (séculos XV - XVIII): um código de representação social e política” projecto de pós-doutoramento desenvolvido desde 2011 no Instituto de Estudos Medievais e no Centro de História de Além-Mar (ambos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa); “BAHIA 16-19. Salvador da Bahia: American, European and African forging of a colonial capital city” (financiado por Marie Curie Actions; CHAM/FCSH/UNL, MASCIPO/EHESS, UFBA); “Iluminura hebraica em Portugal durante o século XV / Hebrew illumination in Portugal during the 15th century” (financiado por FCT; Instituto de História da Arte/ Universidade de Lisboa, Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Benvenistes”, IEM/FCSH/UNL); “Na Privança d’el-Rei. Relações Interpessoais e Jogos de Fações em torno de D. Manuel I” (financiado por FCT; CHAM/FCSH/UNL); “Arquivo da Quinta das Lágrimas – Família Osório Cabral de Castro” (financiado por Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Inês de Castro, CLEGH/ULL); “DigiTile Library: Tiles and Ceramics on line” (financiado por FTC e FCG; IHA/UL); e “Inventários de arquivos de família, sécs. XV-XIX: de gestão e prova a memórias perdidas. Repensando o arquivo pré-moderno” (financiado por FTC; IEM/FCSH/UNL, Casa de Velázquez).

³ Retomo aqui, com algumas alterações, as considerações traçadas em SEIXAS, Miguel Metelo de – A heráldica nos arquivos de família: formas de conservação e gestão da memória. In ROSA, Maria de Lurdes (org.). In *Arquivos de Família, séculos XIII-XIX: que presente, que futuro?* Lisboa: Instituto de Estudos Medievais/Centro de História de Além-Mar / Caminhos Romanos, 2012, pp. 449-462.

⁴ Cfr. BOUDREAU, Claire – Traités de blason et armoriaux: pédagogie et mémoire. In HOLTZ, Louis, PASTOUREAU, Michel e LOYAU, Hélène (dir.) – *Les armoriaux médiévaux*. Paris: Le Léopard d’Or, 1997, pp. 383-393.

⁵ SEIXAS, Miguel Metelo de – Qual pedra íman: a matéria heráldica na produção cultural do Antigo Regime. In *Lusíada. Série de História*. II-7 (2010), pp. 357-413.

⁶ LOSKOUTOFF, Yvan – *L’armorial de Calliope. L’œuvre du Père Le Moyne S.J. (1602-1671) : littérature, héraldique, spiritualité*. Tübingen: Narr, 2000.

⁷ SEIXAS, Miguel Metelo de – A heráldica em Portugal no século XIX: sob o signo da renovação. In

Análise Social. 202 – XLVII (2012), pp. 56-91.

⁸ Para todas estas referências, veja-se o ensaio bibliográfico patente em SEIXAS, Miguel Metelo de – Bibliografia de heráldica medieval portuguesa. In SEIXAS, Miguel Metelo de; ROSA, Maria de Lurdes (coord.) – *Estudos de Heráldica Medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais (FCSH/ UNL) / Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos (ULL) / Caminhos Romanos, 2012, pp. 509-558.

⁹ Cfr. SAVORELLI, Alessandro – L'araldica per la storia : una fonte ausiliaria?. In PAOLI, Maria Pia (ed.). *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*. Roma: Carocci editore, 2013, pp. 289-315.

¹⁰ PASTOUREAU, Michel – *Les Armoiries*. Turnhout: Brepols, 1998, pp. 66-70.

¹¹ Ao contrário do que sucedeu com a sigilografia, a paleografia, a numismática, a epigrafia e outros desses ramos da História que o século XIX classificou como “ciências auxiliares”, cfr. MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa – Working with medieval manuscripts and records: palaeography, diplomatics, codicology and sigillography. In MATTOSO, José et alii. *The Historiography of Medieval Portugal (c. 1950-2010)*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011, pp. 45-65.

¹² PASTOUREAU, Michel – *Traité d'Héraldique*. Paris: Bordas, 1979.

¹³ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino - *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1993.

¹⁴ Cfr. PASTOUREAU, Michel – *L'art héraldique au Moyen Âge*. Paris : Seuil, 2009; GADO, Francesca Fumi Cambi – Araldica e emblematica nelle arti figurative e decorative: lineamenti di metodologia interdisciplinare. In *L'identità genealogica e araldica. Fonti, metodologie, interdisciplinarità, prospettive*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000, vol. I, pp 181-202; e SAVORELLI, Alessandro – *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento*. Firenze: Le Lettere, 1999, especialmente o capítulo “Araldica, arte e storia”, pp. 5-27.

¹⁵ SEIXAS, Miguel Metelo de – As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas. In MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho; CORREIA, Ana Paula (coord.) – *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem. Actas do 2.º Colóquio de Artes Decorativas. 1.º Simpósio Internacional*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva / Centro Cultural e Científico de Macau / Escola Superior de Artes Decorativas, 2010, pp. 46-82; e SEIXAS, Miguel Metelo de – Art et héraldique au service de la représentation du pouvoir sous Jean II de Portugal (1481-1495). In SAVORELLI, Alessandro (coord.) – *L'Arme Segreta. Araldica e Storia dell'Arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*. Firenze-Pisa: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck Institut / Scuola Normale Superiore, no prelo.

¹⁶ SEIXAS, Miguel Metelo de – Interesse e perspectivas da heráldica para o estudo da casa senhorial. O caso lisboeta do palácio Cabral Metelo. In MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel M. G – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade Nova de Lisboa / Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2014, pp. 213-232.

¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Faustino - Los comienzos de la heráldica en España. In BRIÈRE, Pierre (Dir.) - *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay*. Braga: Livraria Cruz, 1971, pp. 415-424; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino - Le début des emblèmes héraldiques en Espagne. *Armas e Troféus*. V série, tomos III e IV (1982-1983) pp. 7-48; veja também PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo - El Estudio de las Armerías en España. Comentarios y bibliografía. *Armas e Troféus*. IX série (2000/2001) pp. 263-314.

¹⁸ Cfr. síntese em SEIXAS, Miguel Metelo de – Bibliografia..., cit.

¹⁹ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino - Le début des emblèmes..., cit., pp. 7-48.

²⁰ SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo - Em redor das armas dos Ataídes: a problemática da família heráldica das bandas. *Armas e Troféus*. IX série (2008) p. 53-96.

²¹ Cfr. SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo - Elementos de uma cultura visual e dinástica: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte. In BARREIRA, Catarina Fernandes; SEIXAS, Miguel Metelo de (coord.) – *D. Duarte e a sua época: arte, cultura, poder e espiritualidade*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / Centro Lusíada de Estudos Genealógicos, Heráldicos e Históricos, 2014, pp. 257-284.

²² O que poderá implicar certa discrepância entre nome de família e armas, a adopção destas prece-
dendo por vezes a daquele. Cfr. SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo – Sou-
sas *Chichorros* e Sosas de *Arronches*: um enigma heráldico. In SEIXAS, Miguel Metelo de; ROSA,
Maria de Lurdes (coord.) – *Estudos de Heráldica Medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais
/ Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos / Caminhos Romanos, 2012, pp. 411-445.

²³ Cfr. SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo – «E tragam as armas dos
Costas em todos os lugares, e peças». O património armoriado de D. Álvaro da Costa e de sua
descendência: uma estratégia de comunicação? In *Dom Álvaro da Costa e a sua descendência,*
séculos XV-XVII. Poder, arte e devoção. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / Centro de História
de Além-Mar, 2013, pp. 319-342.

²⁴ Cfr. ROSA, Maria de Lurdes – *O morgadio em Portugal sécs. XIV-XV. Modelos e práticas de compor-
tamento linhagístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

²⁵ Sobre a relação da linhagem com uma dimensão sacramental, sobretudo por via de instituições
pias para o “bem da alma”, e ocupação do espaço sagrado, veja-se ROSA, Maria de Lurdes – *As almas
herdeiras. Fundação de capelas fúnebres e afirmação da alma como sujeito de Direito (Portugal 1400-
1521)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, principalmente o capítulo IV, “As capelas
de leigos na Lisboa tardo-medieval: enquadramento devocional e características do processo de
instituição das «almas herdeiras»”, pp. 341-688.

²⁶ HABLOT, Laurent - L'héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles. Une mise en scène de la reli-
giosité chevaleresque?. In AURELL, Martin (dir.) – *Actes du colloque Chevalerie et Christianisme aux
XII^e et XIII^e siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-233.

²⁷ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino - *Los emblemas heráldicos...*, cit.

²⁸ SEIXAS, Miguel Metelo de – Reflexos ultramarinos na heráldica da nobreza de Portugal. In
RODRIGUES, Miguel Jasmins (coord.) – *Pequena Nobreza e Impérios Ibéricos de Antigo Regime*.
Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de História de Além-Mar, Direcção
Geral de Arquivos, 2012, pp. 1-37.

²⁹ Sobre os usos funerários heráldicos em Portugal, veja-se SÃO PAIO, Marquês de – A heráldica nos
usos e costumes funerários. *Armas e Troféus*, 2.^a série VI-2 (1965), pp. 220-230.

³⁰ SEIXAS, Miguel Metelo de – O significado das pedras de armas de esquina. *Olisipo*, II- 13 (2000),
pp. 145-148.

³¹ Não existe nenhum inventário sistemático das pedras de armas em palácios lisboetas. Os dois
repertórios que existem apresentam apenas alguns casos, escolhidos a esmo, sem fornecer uma
análise ou interpretação geral. Cfr. MELO, José de – *Pedras de armas que ainda existem nalgumas
casas de Lisboa e seus arredores*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1945-1946; e LEÃO, Luiz
Ferreiros Ponce de – *Portas e brasões de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, s.d.

³² Note-se que, no caso dos Correios-mores do Reino, a fórmula usada no palácio de Loures – um portal armoriado que delimita o acesso ao pátio monumental – se repete, com notória plasticidade, no palácio citadino, entre a Sé e o sítio das Pedras Negras.

³³ Sobre este conceito e sobre a operacionalidade da heráldica no Antigo Regime, veja-se SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo – «Privilégios não valem sem serem expressos» A casa da Praça em Óbidos: um caso de heráldica de família nos finais do Antigo Regime. *Dislivro Histórica*, n.º 2 (2009), pp. 225-279.

³⁴ Cfr. ROSA, Maria de Lurdes – Mortos «tidos por vivos»: o tribunal régio e a capacidade sucessória das «almas em glória». In *Longas guerras, longos sonhos africanos. Da tomada de Ceuta ao fim do império*. Porto: Livraria Figueirinhas, 2010, pp. 13-44.

³⁵ Cfr. MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; SEIXAS, Miguel Metelo de – Sigilografia, sociabilidade e representação do poder: um sinete de Alexandre de Gusmão. In VALE, Teresa Leonor (coord.) – *Diplomacia e Transmissão Cultural*. Lisboa: Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, no prelo.

³⁶ Retomo o conceito formulado por BASTOS, Celina; FRANCO, Anísio – Para memória futura: interiores autênticos em Portugal. In MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel M. G. – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade Nova de Lisboa / Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2014, pp. 69-103.

³⁷ Podendo a heráldica funcionar aí como elemento decorativo central, como é o caso do jardim suspenso do palácio da Mitra, em que o lugar proeminente é ocupado por um vasto painel de azulejos com as armas do Patriarca D. Fernando de Sousa e Silva.

³⁸ PINTO, Segismundo Manoel Peres-Ramires – *A heráldica do Palácio da Rosa, em Lisboa*. S.l.: s.n., s.d.

³⁹ SEIXAS, Miguel Metelo de – Interesse e perspectivas da heráldica para o estudo da casa senhorial..., cit., pp. 213-232.

⁴⁰ SEIXAS, Miguel Metelo de – A heráldica em Portugal no século XIX..., cit., pp. 56-91.

⁴¹ A lei de 15 de Julho de 1887 pode ser consultada na *Collecção Official da Legislação Portuguesa. Ano de 1887*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, pp. 299-300. Esta legislação fiscal, que provocou o apeamento (e eventual destruição) de pedras de armas, foi alvo de crítica por parte de SAMODÃES, Conde de. *Os Brasões e os Títulos*. Porto: s.n., 1888, e de ORTIGÃO, Ramalho. “Os nossos brasões”, *Brasil Portugal*, n.º 25, 1900 (texto depois incorporado em *Obras Completas de Ramalho Ortigão. Folhas Soltas. 1865-1915*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1956, pp. 283-289). Sobre a confusa aplicação desta disposição legal, veja-se FIGUEIROA-RÊGO, João de – A «collecta sumptuária» e alguns aspectos da sua controversa aplicação. *Arquipélago. História*, 2.ª série-VII (2003), pp. 285-304.

⁴² Cfr. MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; SEIXAS, Miguel Metelo de – Sigilografia, sociabilidade e representação do poder..., cit.

⁴³ Como as “quatro placas de prata lavradas grandes com as minhas armas irmãs” mencionadas por Tristão da Cunha Ataíde e Melo, 1.º Conde de Povolide, ANTT, *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide*, Suplemento I: *Memórias do Conde de Povolide*, vol. I, n.º 13, rol de 1726, fl. 198v-199.

⁴⁴ Baldes, jogos de chá, jogos de mesa, pratos, saladeiras.

⁴⁵ Evidenciando a importância de personalizar o mobiliário com a aposição da heráldica, o 1.º Conde de Povolide menciona no seu inventário de 1726 “Dois espelhos e duas guarda-roupas de vidros de espelhos de Inglaterra de rais de nogueira, e tudo o que traziam, emtalhado pratiado e figuras lhe mandei por de prata, e nos espelhos muita mais prata e as minhas armas”. ANTT, *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide*, Suplemento I: *Memórias do Conde de Povolide*, vol. I, n.º 13, rol de 1726, fl.

198v-199.

⁴⁶ “Duas bancas com pedra em cima matizadas de diversas cores e com as armas de Souzas”, inventário do palácio do Conde da Ponte, José António de Sousa Saldanha Menezes e Castro, ANTT, *Inventários Orfanológicos*, Letra C, Maço 82, nº 6, fl. 81-81v.

⁴⁷ Ressalve-se porém que esta é uma das raras peças que não apresenta as armas do proprietário, mas sim as armas reais: “Hum relógio de mêza francês [...] em cima de esmalte preto na frente humas armas reais”. “Autos do inventário dos bens ficaram por falecimento do Ilustríssimo e Excelentíssimo conde de Soure, D. João da Costa continuado por seu irmão o Ilustríssimo e Excelentíssimo D. Joze da Costa, hoje também conde de Soure” (1796), ANTT, *Inventários Orfanológicos*, Letra C, Maço 84, nº 4, fl. 33v-34.

⁴⁸ “Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Excelentíssimo Manuel António de Sousa e Melo, Porteiro-Mor, continuado com a viúva sua mulher a Excelentíssima D. Maria Teresa Xavier Teles, abstida por lhe ficarem filhos menores”, ANTT, *Inventários Orfanológicos*, Letra M, Maço 76, nº 8, fl. 12, 12v e 24.

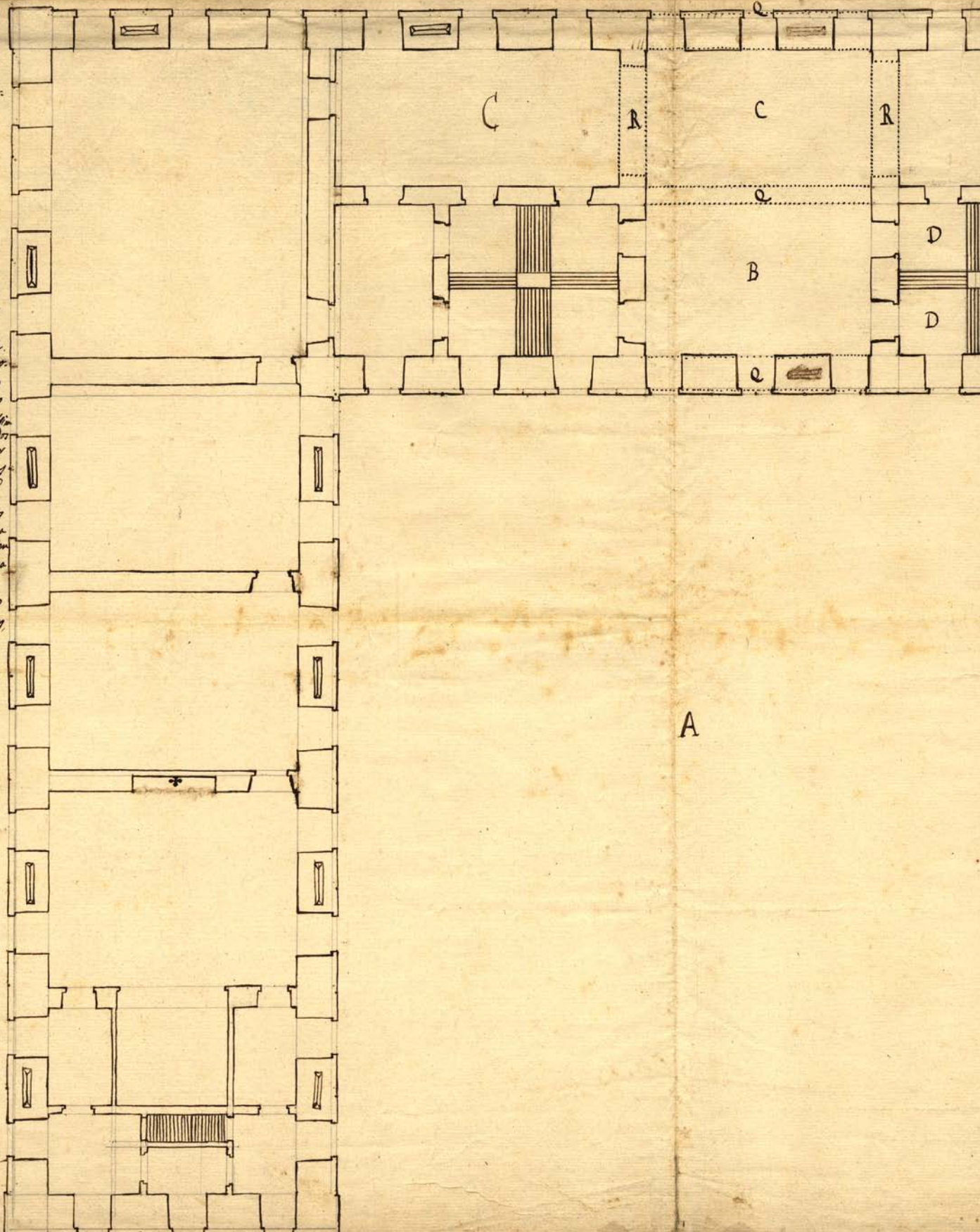
⁴⁹ Caso específico do inventário de D. Tomás de Almeida, 1.º Patriarca de Lisboa, datado de 1754, que menciona “Huma vestimenta branca bordada de ouro com as armas de Sua Eminência” e diversos breviários com capa dotada de *super-libros*, ANTT, *Inventários Orfanológicos*, Letra C, Maço 82, nº 1, fl. 14, 45v-46, 94, 100v-101.

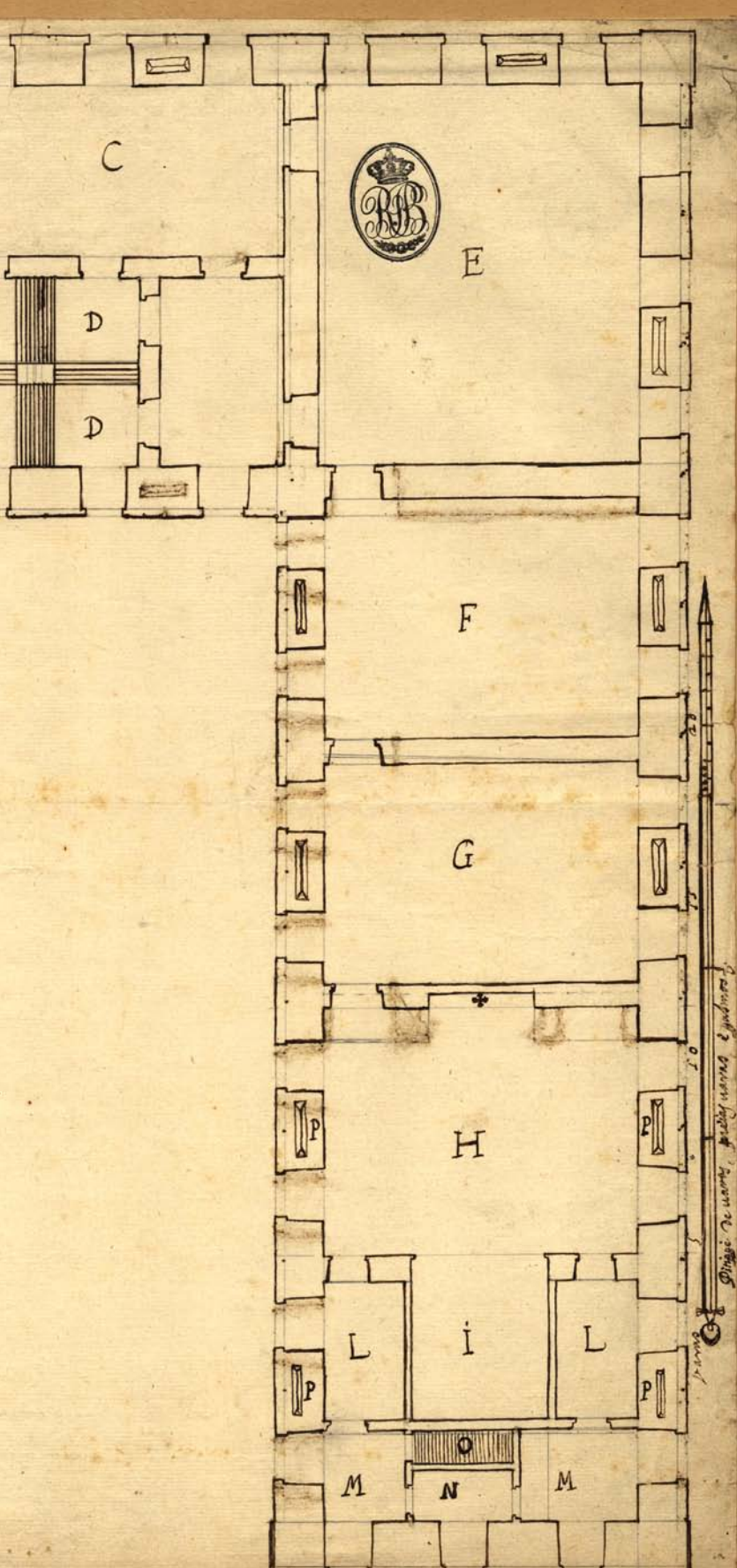
⁵⁰ É o caso das crônicas e dos relatos de teor memorialista. Veja-se, por exemplo, as numerosas referências ao uso de objectos armoriados e mesmo de oficiais de armas na “Relação das festas que se fizeram no casamento do Duque de Bragança Dom Teodósio segundo com a senhora Dona Ana de Velasco filha do Condestável de Castela, escrita por Sebastião Lobo Vogado, moço de câmara do Senhor Dom Alexandre” (1603), BNP, Reservados, *Memórias da Casa de Bragança*, Cod. 1544, fls. 195v – 250v.

⁵¹ Cfr. PINTO, Segismundo; SEIXAS, Miguel Metelo de; ROQUE, Isabel – *Botões de libré portugueses armoriados*. Tomar: Câmara Municipal de Tomar / Academia Portuguesa de Ex-Líbris / Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos, 2003.

⁵² Sobre as relações entre o livro e a heráldica, veja-se DESACHY, Matthieu (dir.) – *L'héraldique et le livre*. Paris: Somogy, 2002.

- A. Praça
 B. Sala sobre a praça.
 C. Galeria q^{ta} torre de Eua ante-
 camera d^a outra.
 D. Duas salas quadradas.
 E. Duas antecameras quadradas.
 F. Duas salas de audiência.
 G. Duas salas de estado.
 H. Duas camaras grandes com
 banheiro, e alacovã.
 I. Duas alcovas.
 L. Quatro cozas de azeite q^{ta} in-
 terno da alacovã.
 M. Duas cozas de azeite q^{ta} por
 dentro da alacovã.
 N. Cozinha pequena q^{ta} sobre a praça.
 O. Cozinha q^{ta} sobre as cozas de azeite
 e as cozas de azeite q^{ta} sobre
 de baixo do quarto das cozas.
 P. Cozinha q^{ta} sobre as cozas de azeite
 e as cozas de azeite q^{ta} sobre
 de baixo do quarto das cozas.
 Q. Linhas e pontos q^{ta} trancheiros os
 antos do p^{ta} q^{ta} sobre a praça
 e a alacovã.
 R. Cozas grandes e m^{ta} q^{ta} sobre a praça
 e a alacovã.





ARQUITECTURA, ESTRUTURAS E PROGRAMAS DISTRIBUTIVOS

Planta de palácio ao Bairro
Alto, finais do século XVII,
Lisboa. Biblioteca Nacional
de Portugal

Palavras-chave
Palácio dos Câmara;
Lisboa;
século XVII;
Diogo Marques
Lucas

Keywords
Câmara's Palace;
Lisbon;
Seventeen-century;
Diogo Marques
Lucas

Resumo/Abstract

O Palácio dos Câmara “aos Mártires” –
– um caso excecional da opulência seiscentista

Um dos edificios de tipologia palaciana que se destaca na iconografia da Lisboa antiga corresponde ao desaparecido Palácio dos Câmara, condes de Vila Franca (1583) e de Ribeira Grande (depois de 1662). Situava-se na colina de S. Francisco, uma área de ocupação aristocrática da cidade, frente à igreja de Nossa Senhora dos Mártires, a leste do Paço dos Duques de Bragança e a norte do Corpo Santo, onde se erguia perto da margem do Tejo, o também já desaparecido Palácio Corte Real. Porventura ofuscada pela grandiosidade destes imóveis, a historiografia lisiponense não tem prestado a devida atenção ao palácio dos Câmara que, no entanto, deve ser encarado como um dos mais significativos palácios urbanos da primeira metade de seiscentos. Com base no cruzamento de fontes iconográficas, judiciais, administrativas e epistolares, o presente estudo dá conta dos aspetos da encomenda, da autoria e datação envolvidos na sua construção, procurando, acima de tudo, caracterizá-lo do ponto de vista tipológico, espacial e distributivo, por forma a entender as opções arquitetónicas, os padrões de gosto e as vivências do espaço interior protagonizados por um dos mais destacados membros da nobreza titular portuguesa.

The Câmara's Palace at Mártires (Lisbon) –
– an exceptional example of the seventeenth-century opulence

One of the palaces that stand out in the urban iconography of the old city of Lisbon is the lost residence of the Câmara family, earls of Vila Franca by 1583 and after 1662 of Ribeira Grande. The palace stood on the hill of São Francisco in front of Nossa Senhora dos Mártires church, an aristocratic area, where also stood the duke of Bragança's Palace on the west side and the Corte Real Palace on the bottom of the hill, in the banks of the Tagus River. Perhaps overshadowed by the importance of these two buildings, the historians of Lisbon have not paid sufficient attention to this palace, which is undoubtedly one of the most significant urban palaces of the first half of the seventeenth century. By crossing several types of documents (iconographic, administrative, judicial and epistolary), it was possible to discuss the commission, the authorship and the date of the building, as well as characterize its typology, the spatial framework and the distributional patterns in order to understand the architectural options, the artistic taste and the ways the interiors was used by one of the most representative members of the Portuguese nobility.

Isabel Soares de Albergaria. *Professora Auxiliar da Universidade dos Açores e membro integrado do CHAM (Centro de História d'Aquém e d'Além Mar – FCSH-UNL/UAc), além de colaboradora do ICIST (IST-UL) e do CITAR (UCP). É ainda membro não votante do ICOMOS (UNESCO) para o painel Paisagens Culturais. Licenciada em História-variante História da Arte (FCSH-UNL, 1988), mestre em História da Arte (FCSH-UNL, 1996) e doutorada em Arquitectura (IST-UL, 2012), é investigadora e consultora em diversos projetos nos domínios da história da arte e da arquitetura, da paisagem e da história dos jardins, onde tem diversa obra publicada. ialbergaria@uac.pt*

O Palácio dos Câmara “aos Mártires” – – um caso excecional da opulência seiscentista

Isabel Soares de Albergaria

Um dos edifícios que mais se destaca em todas as vistas antigas de Lisboa, tanto pela imponência e altivez da sua massa construída como pelo traçado regular e austero do desenho dos vãos que compõem o alçado sul é, sem dúvida, o palácio dos Câmara, condes de Vila Franca desde 1583 título que, depois de 1662 foi substituído pelo de condes da Ribeira Grande. O imóvel, implantado frente ao adro da desaparecida igreja de Nossa Senhora dos Mártires junto ao antigo convento de S. Francisco, na freguesia dos Mártires, foi um dos que sucumbiu ao peso destrutivo do terramoto de 1755, à semelhança de tantos outros palácios lisboetas. Diferentemente de muitos outros, porém, a iconografia lisiponense é generosa na representação do edifício palaciano, embora o mostre sempre pelo lado oposto ao da fachada de receção, em posição sobranceira à Ribeira das Naus e antecedido por um pequeno jardim que termina num alto e forte muro de suporte. É curioso notar que nas imagens mais antigas da frente ribeirinha o palácio dos Câmara não se distingue do demais casario, estando ainda ausente do desenho de Domingos Vieira Serrão gravado por Hans Schorquens para a obra de Juan Batista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rei D. Filipe III* (Madrid, 1622), documentando o desembarque de Felipe III (Filipe II de Portugal) em Lisboa, no ano de 1619. Quarenta anos volvidos sobre a última entrada régia de um Áustria em Lisboa, tomando-se o conjunto de desenhos da cidade pelo pintor holandês Dirck Stoop, que se tornaria pintor oficial da Infanta D. Catarina de Bragança antes da sua partida para Inglaterra em 1662, surge-nos uma vista panorâmica da capital portuguesa onde o palácio dos Câmara parece já estar representado. [Ilustração 1]

A identificação não é absolutamente segura porquanto a posição em que se encontra levanta algumas dúvidas mas, tal como numa outra conhecida pintura de Lisboa datada de c. 1730 e reportada à partida de S. Francisco Xavier para a Índia, a mole construída do palácio dos condes de Vila Franca, elevando-se a cinco pisos acima da linha do muro de suporte que delimita o jardim, adianta-se na perspetiva tomada a partir do rio, deixando entrever atrás de si, para o lado esquerdo, parte do convento franciscano¹ [Ilustração 2]. O mesmo

Ilustração 1
Vista de Lisboa (por-
menor). Atrib. a Simão
Gomes dos Reis, pintura
a óleo s/ tela, c. 1730.
 Col. Academia de
 Belas Artes.



ângulo (um *vantage point*, como lhe chamou Paulo Pereira²) é captado na vista panorâmica de Lisboa do grande painel de azulejos existente no Museu Nacional do Azulejo e proveniente do palácio Ferreira de Macedo – ao que se julga executado por volta de 1699/1700 – onde o palácio Vila Franca (curiosamente mal identificado na legenda que acompanha o painel) apresenta uma configuração volumétrica muito semelhante àquela, embora com diferenças na representação que importa analisar³ [Ilustração 3]. É certo que outras imagens canónicas tomadas do mesmo ponto de vista abstrato colocado num certo ponto a meio do rio, anteriores ou até mesmo posteriores à mais recente das três representações mencionadas, ignoram por completo a presença do edifício a que me tenho vindo a referir. É patente no conjunto de imagens destinadas a promover a imagem de Lisboa na Europa no período pós Restauração, a reprodução sucessiva das gravuras publicadas por Georg Braunius em 1572 e 1598 na *Civitas Orbis Terrarum*, além das que tomaram por matriz as imagens produzidas aquando da entrada régia de Filipe III de Espanha, em 1619⁴. Em nenhuma delas como é natural, o recorte altivo do palácio dos Câmara aparece representado. Face a isto, deve ter-se em conta que a fiabilidade iconográfica das imagens é assunto que merece as maiores cautelas, devendo ser enquadrado nos mecanismos de produção, circulação e reprodução das imagens,



Ilustração 2
Vista de Lisboa.
 Dirck Stoop, gravura
 comemorativa do
 matrimónio da infanta
 Catarina de Bragança,
 1662.
 Biblioteca Nacional do
 Brasil.

os quais atendem a funcionalidades de carácter simbólico e propagandístico mais do que a uma mera função descritiva e exata do real.

Mas deixemos o assunto e concentremo-nos no objeto que nos ocupa. A informação documental dá conta de uma importante empreitada de obras da autoria do arquiteto régio Diogo Marques Lucas conduzida por encomenda do conde de Vila Franca D. Rodrigo da Câmara (1594-1672), a partir do segundo quartel de seiscentos⁵. D. Rodrigo, que recebeu das mãos de Filipe III de Espanha a confirmação do cargo de 9º capitão donatário da ilha de S. Miguel e do seu sucessor o título hereditário de 3ª conde de Vila Franca, viveu uma vida opulenta, recheada de vícios e escândalos pessoais, que acabaria por valer-lhe a condenação à prisão pelo Tribunal do Santo Ofício, tendo morrido no seu exílio forçado no convento do cabo de S. Vicente aos 78 anos de idade. O palácio que mandou erguer de frente para a rua de Nossa Senhora dos Mártires (depois do Ferragial e atualmente rua Vítor Cordon) foi um dos maiores em dimensão que a capital portuguesa conheceu, palco da ostentação de riqueza e poder protagonizada pelos estratos mais elevados da nobreza portuguesa, mantendo-se nas mãos dos administradores do senhorio de S. Miguel até à década de 1740⁶. O certo é que ao tempo do terramoto já tinha mudado de mãos – embora mantivesse altivamente nas quatro

Ilustração 3
Lisboa antes do terramoto de 1755 (pormenor). Painel Azulejos XVII/XVIII.
Museu Nacional do Azulejo



esquinas as armas dos Câmara –, sendo então descrito pelo tombo da cidade como «casas nobres de sua magestade que foram do conde da Ribeira», as quais comunicavam por alguma escadaria com o «quarto novo» do Paço da Ribeira⁷.

Afigura-se interessante este estudo monográfico por três motivos distintos mas complementares:

a) saber em que medida e com que resultados esteve envolvido o arquiteto régio Diogo Marques Lucas no traçado de palácios urbanos lisboetas da primeira metade de seiscentos. A sua participação comprovada neste caso ajudará a conhecer melhor a obra deste arquiteto pouco estudado e, por outro lado, a relançar o tema das tipologias da arquitetura palaciana da capital portuguesa;

b) rever as questões da encomenda e por assim dizer o *ethos* arquitetónico da nobreza de corte portuguesa (seja esta ou não a expressão mais adequada para a designar), discutindo-se à luz deste exemplo a afirmação peremptória de que a aristocracia portuguesa viveria mergulhada na ignorância e na indiferença perante os avanços da arquitetura, preferindo soluções empíricas e simplificadoras em extremo do que investir em edificações qualificadas, particularmente no período que antecede o fim das guerras da Restauração;

c) finalmente, a documentação compulsada permite entrever alguma coisa sobre a orgânica do espaço interior e um pouco sobre o recheio das divisões de aparato, embora deva admitir que relativamente a este aspeto não se conseguiu ainda ir muito longe.

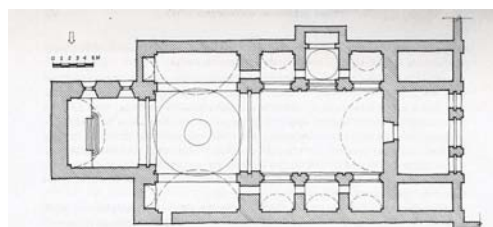


Figura 24. Coimbra, S. Bento. Consagrada em 1634; destruída em 1944. Planta (segundo Haupt).

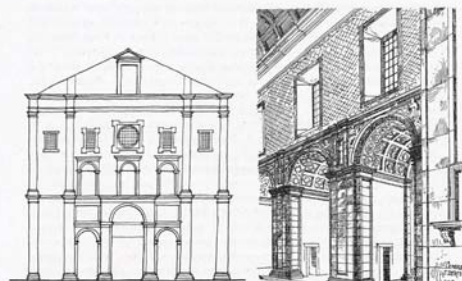


Figura 25. Coimbra, S. Bento. Fachada (segundo Haupt).



Figura 26. Coimbra, S. Bento. Nave (segundo Haupt).



Ilustração 4

São Bento de Coimbra.
Desenho de Albert Haupt (reprod.)

In George Kubler – A
Arquitectura Portuguesa
Chã. Entre as Especiarias
e os Diamantes, 1521-
1706, p.138.

Ilustração 5

Igreja de São Bento da
Vitória, Porto.

Fonte: [http://
pt.wikipedia.org/
wiki/Mosteiro_
de_S%C3%A3o_Bento_
da_Vit%C3%B3ria](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_de_S%C3%A3o_Bento_da_Vit%C3%B3ria)

DIOGO MARQUES LUCAS E A TIPOLOGIA DO PALÁCIO DOS CONDES DE VILA FRANCA

O essencial sobre o perfil deste arquiteto régio foi avançado por Sousa Viterbo⁸. É graças àquele estudioso que sabemos ter sido Diogo Marques Lucas um dos três bolseiros⁹ admitidos como aprendizes da reformada Aula de Arquitetura do Paço, em 1594, sob a orientação do arquiteto bolonhês Filipe Terzi, tendo também recebido, dois anos mais tarde, aulas de geometria por João Baptista Lavanha, o cosmógrafo-mor do reino que nessa época residia em Lisboa. Sousa Viterbo diz-nos também que em 1600 Diogo Marques era já considerado «arquiteto del rei», informação colhida junto de Frei Francisco de S. Luis da Congregação de S. Bento do Porto¹⁰.

É efetivamente a partir desta data que se multiplicam as referências a obras suas, umas integralmente por ele dirigidas, outras herdadas de projetos anteriores, como parece ter acontecido com a empreitada de 1602 na igreja do colégio de S. Bento de Coimbra, iniciada por Baltazar Alvares em 1576¹¹ – um edifício atualmente desaparecido mas de cuja fachada existe um desenho executado por Albert Haupt¹² [Ilustração 4]. Talvez se tenha passado o mesmo com o mosteiro de S. Bento da Vitória do Porto para o qual Marques Lucas é chamado a intervir em 1601 mas que poderá ter tido um projeto inicial de Baltazar Alvares, conforme defende Eugénio Lins¹³ [Ilustração 5]. Desde Sousa Viterbo e Reinaldo dos Santos, passando por George Kubler, Vítor Serrão, Miguel Soromenho, ou José Ferrão Afonso, muitas outras

obras têm sido atribuídas a este arquiteto régio, tantas vezes sobrepondo-se nas datas apontadas. Entre outros, citem-se os casos do convento de S. Bento do Porto; da igreja do colégio militar de S. Tiago de Espada em Coimbra (além da de S. Bento, já referida), depois entregue a Mateus do Couto (ambas desaparecidas); da edificação da capela-mor e cruzeiro da igreja de Nossa Senhora de Jesus do convento da Ordem Terceira de S. Francisco de Lisboa¹⁴; das obras de ampliação filipina no convento de Cristo em Tomar, nomeadamente a Portaria Nova e a Enfermaria dos Monges¹⁵; como ainda a intervenção no aqueduto da Amoreira, em Elvas, referido por Viterbo, além de outras obras civis como o palácio dos Câmara, em Lisboa, e o palácio dos marqueses de Ponte de Lima, na vila de Mafra – projeto que lhe foi atribuído por Vítor Serrão mas que se prova, afinal, ser mais tardio e não ser de sua autoria¹⁶. A lista indicada, não sendo muito extensa, atesta por um lado a dispersão territorial da sua atividade e por outro a grande concentração projetista nos primeiros anos de 1600. Até ao momento, o último documento que refere explicativamente o nome de Marques Lucas data de 1628 e reporta-se ao contrato de venda de um casal de terras na vila de Mafra que pertencia ao arquiteto régio e sua mulher Maria Ferreira¹⁷.

Tem-se pois uma perspetiva bastante vaga sobre a obra deste arquiteto, dado que até mesmo o convento de S. Bento da Vitória do Porto, considerado até hoje a única obra que teria subsistido razoavelmente intacta, foi recentemente posta em causa precisamente no que toca à autoria. Com efeito, José Ferrão Afonso no estudo que dedica à arquitetura religiosa do Porto da centúria de quinhentos e inícios de seiscentos dá conta das hesitações da Ordem quanto ao local de edificação do novo convento, integrando ou não a antiga paroquial de Nossa Senhora da Vitória. Segundo o mesmo autor a reformulação dos planos traria para a frente do projeto, a partir de 1605, o arquiteto Gonçalo Vaz, o mesmo que em 1613 continuava a acompanhar as obras e vivia junto ao estaleiro¹⁸. Teria o arquiteto régio deixado a traça que depois seria cumprida, no terreno, por este outro obscuro arquiteto? É bem provável que sim mas em todo o caso serão necessários novos esclarecimentos.

Enquanto discípulo de Terzi e Lavanha e continuador do grande mestre Baltazar Álvares, Diogo Marques Lucas não poderia desconhecer os avanços verificados na arte de projetar desde o último vinténio do século XVI. O partido seguido pela igreja do Porto na sua monumentalidade de proporções controladas e composição estritamente contida no âmbito de uma linguagem clássica, de raiz italianizante, revela-se firmada numa prática arquitetónica evoluída, que ultrapassa a fase mais empirista e chã da arquitetura portuguesa, deixando entrever a influência clara de S. Vicente de Fora e a marca do mestre Álvares. Podemos observar os traços da mesma monumentalidade severamente hierática no prospecto que nos é mostrado por Júlio de Castilho para o palácio dos condes de Vila

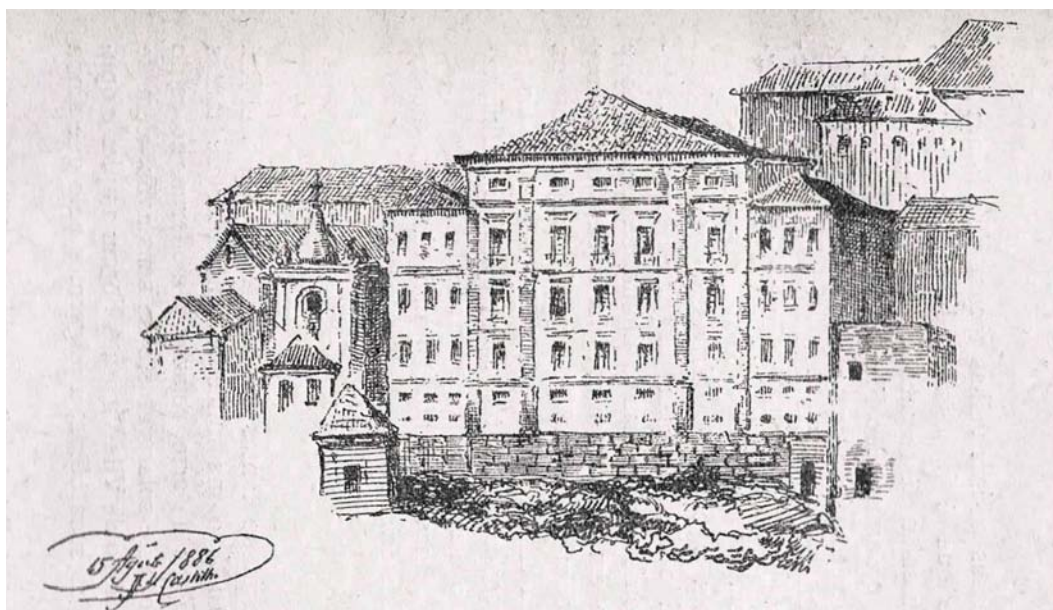


Ilustração 6
Fachada Meridional do
Palácio dos condes de
Vila Franca, Desenho.
In Júlio de Castilho,
Lisboa Antiga. Bairros
Orientais, vol. VIII, p.89.

Franca, desenho que é baseado na vista de Lisboa de Simão Gomes dos Reis, dos inícios de setecentos [Ilustração 6]. A leitura cruzada entre as várias imagens do alçado sul, a que já aludi, deixa algumas incertezas e zonas de sombra mas concorda em três pontos essenciais:

- a) O palácio pelo lado sul é invulgarmente alto, ultrapassando muito os dois pisos tradicionais – aspeto que em todo o caso nunca foi respeitado nos palácios urbanos da capital. Atinge aqui os cinco pisos mais um, segundo uns desenhos e os quatro mais um, segundo outros. É preciso notar, contudo, que o diferencial de cotas verificado em função da implantação determinaria, na fachada anterior, uma diferença de, pelo menos, dois níveis, ficando assim em face da rua com dois pisos mais um, ou três mais um, respetivamente;
- b) o edifício é formado por três corpos de diferente volumetria, sendo mais estreitos e mais baixos os dois extremos e mais largo e mais alto, o central. Os três corpos são divididos por largas e expressivas faixas apilastradas traçadas de alto a baixo, que se desdobram em outras duas idênticas na subdivisão do corpo central, conferindo assim ao conjunto a perceção de uma fachada pentapartida. O número de faixas não é, porém, coincidente em todos os desenhos, o que se compreende dado o seu esquematismo;
- c) a composição é absolutamente regrada e simétrica embora sem o apelo

evidente a um eixo de simetria, i.e. sem a *ênfase de centralidade* que caracteriza as criações barrocas. A fenestração é desenhada em fiadas uniformes de onze vãos jacentes nos pisos inferiores e o mesmo número de janelas retangulares, que poderão ser de sacada no corpo central dos pisos superiores, excepto no último, ao nível do ático, onde apenas se abrem cinco pequenas janelas.

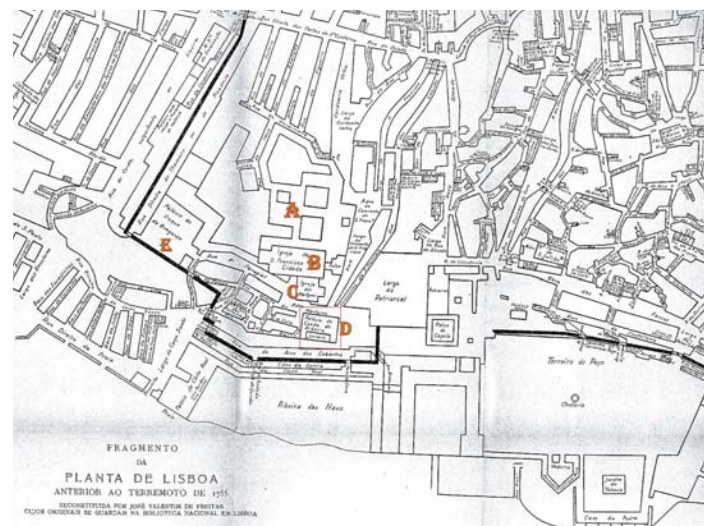
Acertados estes pontos coincidentes ressaltam algumas discrepâncias do confronto entre os diferentes prospectos, a principal das quais diz respeito à existência ou não, de frontões triangulares no remate dos três corpos. O desenho que serve de base ao painel de azulejos de Lisboa leva a acreditar que se tratam de verdadeiros frontões visto que o ângulo de inclinação dos lados do triângulo não corresponde à inclinação das águas do telhado e, mais importante do que isso, abrem-se pequenos vãos em cada um dos três frontões. Na breve abordagem que José Sarmiento de Matos dedica a este palácio, a presença do frontão triangular não passa despercebida (embora o veja restringido apenas ao corpo central), tomando-o na sua interpretação formal como uma «inovação que não teria imediata repercussão»¹⁹.

Notou bem Sarmiento de Matos o pioneirismo deste elemento da linguagem clássica aplicado à arquitetura doméstica o qual, como se sabe, viria a ter ampla repercussão no tempo do barroco. À semelhança das faixas apilastradas em cujo uso insistente e regular poderemos ver, como que inscrita no plano da fachada, uma variação da chamada *ordem colossal*, assistimos à fixação de uma gramática clássica justificada mais no plano formal do

Ilustração 7
fotografia aérea da rua
Vitor Cordon. Google
earth.

Fonte: <http://aps-ruasdelisboacomhstria.blogspot.pt/2012/04/rua-vitor-cordon-v.html>

Ilustração 8
Fragmento da planta
de Lisboa anterior ao
terramoto de 1755,
in Júlio de Castilho,
Lisboa Antiga, vol. VIII,
est. I.



que meramente por razões estruturais. Verifica-se também no âmbito da mesma tendência, a emergência de um corpo central, ainda que sem a marcação barroca do eixo de simetria conferido pelo par portal/janela de sacada. Pelo contrato de obra firmado entre o conde de Vila Franca e o mestre pedreiro Francisco Alvares, celebrado a 8 de maio de 1623, não é feita nenhuma menção especial sobre a execução do portal, sendo todas as cantarias de pedra lioz medidas e avaliadas uniformemente, sabendo-se que os lancis mediam doze palmos e os cunhais doze côvados de largo²⁰.

Ainda outra particularidade do desenho do Museu Nacional do Azulejo, que não se repercute nos restantes, é a existência de uma arcaria com arcos de pleno cimbrio assente sobre pilares no piso térreo, arcada que não se percebe se formava apenas o embasamento do edifício ou se conformaria um terraço avarandado apostado à fachada sul e com vista sobre o jardim, numa espécie de diálogo arquitetónico com a galeria do Paço da Ribeira, ali mesmo ao lado. No sopé da colina de S Francisco, ao Corpo Santo, um outro conspícuo palácio – o sempre citado palácio Corte Real, residência oficial do vice-rei de Portugal durante a união ibérica – exibia igualmente dois enormes terraços perpendiculares ao corpo da habitação, dando origem, segundo Sarmento de Matos, a um modelo muito repetido²¹. Contudo, é a João Vieira Caldas que se deve a chamada de atenção mais veemente para a abundância na região de Lisboa e ao longo das margens do Tejo destes terraços avarandados, totalmente abertos e sem nenhum tipo de cobertura, sobretudo a partir da segunda metade do século XVII²². O autor identifica o modelo mais usual com a arcada no piso térreo sustentando o terraço e os dois corpos laterais avançados, numa derivação evidente da *villa italiana*, de que o Paço de Arcos é um dos mais precoces exemplos e a que poderíamos acrescentar – pela cronologia e pela localização mais próximo do palácio Vila Franca – o palácio Conde de Óbidos, edificado possivelmente no 2º terço do século XVII²³.

Mesmo que haja lugar a um terraço no palácio Vila Franca, nele não se divisam corpos laterais salientes, havendo um tratamento essencialmente planimétrico das massas, que se conforma numa planta de base retangular e define um edifício em bloco perimetral, aparentemente sem pátio interior e formado estruturalmente por duas fiadas contíguas de compartimentos – aspeto que ainda hoje pode ser comprovado pelo volume e configuração do lote construído correspondente ao antigo palácio dos Câmara [Ilustrações 7 e 8].

D. RODRIGO DA CÂMARA

E A ARQUITETURA PALACIANA DO SEU TEMPO

O tema do palácio urbano tem sido insuficientemente trabalhado, pese embora as referências a este assunto dispensadas por diversos olisipógrafos e algumas monografias

recentes que ajudam a acertar cronologias, determinar autorias e definir tendências e padrões de gosto dos encomendantes.

A discussão sobre o comportamento da alta nobreza e particularmente da nobreza titular relativamente à área de residência e às formas de que esta se revestia foi abordado ao de leve por diversos historiadores de arte, quase sempre para decretar que em Lisboa os palácios seiscentistas não passavam de *grandes casarões*, grandes apenas na dimensão já que fracos em atributos arquitetónicos, genericamente filiados na corrente progressivamente engrossada da arquitetura chã (ou *estilo chão*, como se preferir). Cronológica e tipologicamente as abordagens são, em geral, pouco precisas (salvo para alguns casos excepcionais bem conhecidos) uma vez que habitualmente situam as edificações vagamente no século XVII e misturam exemplos de quintas peri-urbanas com palácios citadinos, o que é coisa bem diversa, especialmente quando se trata de avaliar construções não de cidades de província mas da capital portuguesa. Recentemente, num interessantíssimo artigo integrado no simpósio dedicado a *João Antunes e a Arte do Seu Tempo*, João Vieira Caldas revela dois aspetos muito importantes: a) grande parte dos palácios lisboetas foi profunda e amplamente modificada entre o final da centúria de seiscentos e os inícios de setecentos; b) a intervenção direta de um dos mais significativos arquitetos do barroco português (João Antunes) pode ser documentalmente comprovada em numerosos casos²⁴.

Ora a intervenção levada a cabo pelo conde de Vila Franca D. Rodrigo da Câmara em Lisboa, de que resultaria a completa transformação do antigo edifício composto por diversos corpos irregulares num todo uniforme de clara vocação urbana, não se acerta com esta cronologia nem com o despontar dos ditâmes do gosto barroco. Situamo-la sem sombra de dúvida durante a década de 1620, sendo o documento melhor datado o contrato de obra de 1623 com o mestre Francisco Alvares, ao qual já aludi, onde o nome de Marques Lucas é explicitamente referido como o arquiteto autor da traça²⁵. Nele se firmam os preços da obra de pedraria e dos *frontais de faiscado* de madeira (dado interessante que aponta para o sistema construtivo das paredes divisórias interiores), bem como são definidas as medidas dos vãos, entre os quais se distinguem as janelas grandes dos pisos superiores, com 14 palmos de alto e sete de largura «e quatro de cabeça e outro tanto de aduella», das janelas pequenas e grandes dos pisos inferiores, onde também se faz referência à existência de frestas.

Um outro importante documento que ajuda a caracterizar a obra em curso é a certidão do *auto de cordeamento* (ou melhor o *treslado* desse auto) que havia sido pedida pelo conde de Vila Franca em 1632²⁶. Revela a tomada de chão público na frontaria a fim da «fachada do dito edifício ir direita na forma da traça dele» (traça que recebe os qualificativos de

grande «formosura» e «grandeza»), ficando a rua defronte do adro da igreja dos Mártires com 26 palmos de largura e abrindo-se em largo irregular junto à esquina de S. Francisco onde estava um cruzeiro, medindo-se aí 41 palmos de largura. Para a renovação e ampliação dos antigos aposentos o conde D. Rodrigo havia ainda adquirido, por aforamento, terrenos que pertenciam ao hospital de Todos os Santos²⁷.

Segundo Júlio de Castilho o prédio media de frente 39 varas e 1 palmo, aproximadamente os mesmos 43 metros que possui o edifício atualmente no lugar daquele e só na obra do alicerce, necessária para assentar o «nobre casarão» sobre a eminência de S. Francisco, o conde D. Rodrigo havia dispendido mais de 100 mil cruzados²⁸, número reduzido para metade nas declarações que o próprio presta ao Tribunal do Santo Ofício²⁹.

Mas quem era afinal este D. Rodrigo da Câmara? Sabemos que pertencia à nobreza titulada e que possuía o senhorio da ilha de S. Miguel mas é importante situar, ainda que brevemente, a estratégia pessoal de afirmação de poder por parte do conde de Vila Franca no âmbito da trajetória familiar dos Câmara. A linhagem a que pertencia tinha tido origens relativamente obscuras na tal nobreza de segunda linha que segue para as ilhas no século XV ao serviço da casa ducal de Bragança³⁰. Com a subida ao trono de Filipe II e a extinção da dinastia de Avis, os capitães de S. Miguel conhecem uma rápida ascensão tendo sido concedido a seu avô D. Rui Gonçalves da Câmara o primeiro título de conde de Vila Franca do Campo e a posse efetiva da donataria micalense. Os novos titulares apressam-se a exibir com a construção do Paço, em Ponta Delgada – onde residiam por longas temporadas interrompidas por cada vez mais frequentes viagens à Corte (Lisboa) –, os sinais condizentes com o seu novo estatuto, não sem a resistência da gente principal e da governança da ilha³¹.

Brancamp Freire na breve biografia que traça do 3º conde de Vila Franca, sublinha a ambição e prosápia de D. Rodrigo cujo comportamento procurava emular o de um verdadeiro príncipe, reunindo à sua volta uma autêntica corte e submetendo toda a nobreza da ilha a estritas regras de etiqueta³². No retrato que dele ficou para a história impõe-se naturalmente o lado depravado e os inúmeros escândalos sexuais protagonizados por este Marquês de Sade português, crimes pelos quais haveria de ser sentenciado e preso. O *Nobiliário Português*, um manuscrito de 1739 que pertenceu ao conde de Ericeira (hoje na biblioteca da Ajuda) sentenciar: D. Rodrigo da Câmara foi «obscenamente infeliz»³².

Antes de cair em desgraça e da consequente *damnatio* histórica a que foi votado, este nobre titular português havia subido aos mais elevados patamares da escala social. Muito chegado à corte madrilena por onde andou acompanhando Filipe III em diversas digressões por Espanha, teve mesmo direito a cerimónia pública no paço de Madrid oficiada pelo patriarca das Índias quando, em 1628, casou em segundas núpcias com D. Maria Coutinho,

filha do Conde da Vidigueira e dama da rainha Isabel de Bourbon, tendo por padrinhos os próprios reis de Espanha. O afã construtivo de D. Rodrigo não desmerecia a qualidade deste estatuto tendo patrocinado diversas obras, tanto na ilha de S. Miguel como na capital portuguesa. A década de 1620 parece ter sido o período mais operoso, assistindo-se então à construção da igreja de S. Mateus junto ao Paço de Ponta Delgada – obra de que se desconhece a autoria e que seria destruída em meados do século XIX depois de ter servido de paroquial durante várias décadas³⁴; à edificação de um cenóbio no longínquo Vale das Furnas composto por nove celas para os eremitas, refeitório, cozinha e outras oficinas, e onde o padroeiro possuía também aposentos próprios³⁵; e, avultando entre as demais, a construção do palácio dos Mártires cujas obras devem ter-se prolongado por muitos anos e consumido grossos cabedais, considerando as avultadas quantias que confessou ao inquisidor D. Pedro de Castilho continuar a dever aos herdeiros do mestre pedreiro Francisco Alvares e a António João que o substituiu³⁶. Mais tarde, D. Rodrigo encontraria ainda ensejo para patrocinar a edificação do convento franciscano de S. António na vila da Lagoa, fundado a 22 de Outubro de 1641 em cujo legado se contavam os «seus paços desta vila, que seu bisavô tinha feito depois da subversão de Vila Franca, dando em cada ano cinquenta mil reis de padroado (...)», conforme atesta frei Agostinho de Montalverne³⁷.

Além do palácio de S. Francisco – onde se incluía umas casas defronte da residência destinadas à habitação dos criados –, havia outros bens de raiz no reino, como uma quinta em Frielas, foreira ao ducado de Bragança e uma outra quinta à Cruz de Pedra, sobre a qual D. Rodrigo mantinha uma demanda com Francisco Valadares³⁸. O grosso da propriedade, contudo, estava relacionado com o morgado da ilha de S. Miguel de onde a casa condal retirava a quase totalidade das suas rendas³⁹.

OPULÊNCIA E EXOTISMO NO INTERIOR DO PALÁCIO DOS CÂMARA

Ao invés do que afirma a voz corrente sobre os grandes casarões desprovidos de móveis, o recheio do palácio Vila Franca, a julgar por alguns poucos indícios, poderia ombrear, senão mesmo ultrapassar em luxo e exotismo, com outros importantes palácios europeus⁴⁰.

Nas áreas de representação votadas à etiqueta cortesã e compostas pelos apartamentos pessoais do conde e de sua mulher, encontramos divisões inteiramente cobertas por alcatifas inglesas com cinco ou mais côvados de altura (o que nos dá a medida aproximada de cerca de quatro metros de pé direito nas salas de aparato do andar nobre), reposteiros de panos vermelhos com as armas dos Câmara [Ilustração 9], panos Arrás figurativos com representações do mito de Sanção e Dalila e cenas de jardins⁴¹; almofadas de veludo bordadas a ouro, alcatifas de estrado da Índia, paramentos de damasco e chameleto guarnecidos com

rendas de prata, cortinas de tafetá, panos de bufete, além de rico mobiliário composto por leitos de pau-santo e pau-preto, bufetes, cadeiras inglesas estofadas de veludo, bancas e tamboretos de estrado⁴².

No guarda-roupa do conde armavam-se treze alcatifas importadas de Inglaterra, dois dosséis de tela da Índia, um amarelo com sanefas de fundo de ouro e outro carmesim, e ainda doze «cadeiras irmans» e outras seis cadeiras de Inglaterra condizendo com as alcatifas e mais seis ou oito tamboretos. O aparato e o número de assentos disponíveis indicam claramente que o guarda-roupa se distinguia como espaço reservado às visitas de maior condição, enquanto que a saleta de fora (a *sala vaga*) dispunha apenas de um dossel de tela amarela com franjas de ouro, muito velho.

Seguia-se a câmara de dormir, onde «se achavam armados 12 reposteiros de panos vermelhos com as armas dos Câmaras» e um leito de pau-preto com aplicações de bronze e paramentos em verde e amarelo, para o Inverno, e outro conjunto de damasco carmezim guarnecido a ouro para o Verão, não havendo menção a tamboretos, cadeiras de encosto ou outro qualquer móvel de assento. Em um camarim, o conde dispunha de retratos das pessoas de sua linhagem – uma atitude muito ao gosto da corte dos Áustrias e muito rara no Portugal da época; a um segundo camarim destinava os retratos dos imperadores Habsburgo, numa evidente aproximação simbólica entre as duas linhagens. A existência destes camarins como espaços de representação pessoal desviados da circulação mais pública e providos de peças fixas constituem uma novidade na Lisboa seiscentista, como bem salienta Hélder Carita⁴³.

Numa outra divisão destinada ao guarda fato guardavam-se «arcas em caixões em que se guarda fato» e o enxoval da filha, D. Leonor, composto por um leito de pau santo *bronzeado* com paramentos de chameleto e rendas de prata, doze almofadas de tela carmezim, quatro cadeiras do mesmo, duas bancas e um tamborete de estrado.

Quanto aos aposentos da condessa, sua mulher⁴⁴, as informações são mais parcas. Diz-se apenas que na antecâmara da condessa havia um adereço de estrado composto por doze almofadas de veludo verde bordadas a ouro, um pano de bufete e dossel do mesmo pano, duas cadeiras de veludo verde guarnecidas de ouro, duas cortinas de porta de tafetá da mesma cor e uma alcatifa de estrado da Índia.

Por esta descrição percebe-se que estamos em presença de um segmento especial no interior do palácio, correspondente ao *appartement d'apparat*, ocupando possivelmente o corpo central e situado ao nível do andar nobre. É difícil aceder à distribuição do espaço interno do palácio a partir destas escassas informações e perceber que lugar estaria reservado aos espaços vestibulares, como se faria a circulação vertical e horizontal e que áreas funcionais podiam distinguir-se. Da conjugação entre a expressão da composição



Ilustração 9
Brasão de Armas dos
Câmara. Reprodução
a partir do *Livro da
Nobreza perfeiçam das
armas dos Reis christãos
e nobres linhages dos
reinos e senhorios
de Portugal*, que foi
mandado fazer por el
Rei D. Manuel a António
Godinho e se guarda
na Torre do Tombo.
*In Anselmo Brancamp
Freire, O Conde de Vila
Franca e a Inquisição,
Lisboa: Imprensa
Nacional, 1899. Est. I*

exterior e os dados descritos no inventário é plausível deduzir que o andar nobre ocupasse o último piso abaixo do ático, beneficiando precisamente do duplo pé direito para aí inserir as profundas abóbadas em barrete de clérigo que costumavam adornar o conjunto das salas⁴⁵. Além da certeza do absoluto domínio do andar nobre enquanto área de usufruto dos senhores da casa, pouco mais podemos garantir quer em termos funcionais, quer na distribuição. É certo que a circulação se faria diretamente de umas divisões para as outras, seguindo sensivelmente a ordem mencionada no inventário. Mas não sabemos, sequer, se a disposição se faria em profundidade ou linearmente dando para a fachada principal. Daquilo que conhecemos de outros exemplos de palácios lisboetas seiscentistas e setecentistas a distinção entre espaços mais públicos e mais privados tendia a fazer-se no sentido da profundidade, ou seja entre o plano da fachada e o interior da habitação, o que quer dizer que salas e guarda-roupa ocupariam a fileira da frente enquanto que antecâmaras, câmaras e gabinetes estariam mais recolhidos nos fundos. Entre as funções destinadas a cada uma das divisões, não deixa de ser estranha a ausência de um espaço de oração, tão comum nas casas nobres de maior relevo. Não deve esquecer-se, por outro lado, que os Câmara possuíam a sua capela de S. Diogo no interior da vizinha igreja franciscana podendo assim prescindir de capela ou oratório privados no interior do palácio.

CONCLUSÃO

Do que ficou dito até aqui pode concluir-se que o palácio dos Câmara *aos Mártires* constitui um caso excecional no contexto da arquitetura palaciana lisboeta a merecer um olhar atento, enquanto proposta afirmativa de uma outra atitude ideológica face ao ato de construir, já inaugurada por D. Cristóvão de Moura com o célebre Palácio Corte Real mas distinta daquele no que diz respeito ao partido arquitetónico. Com efeito, o palácio Vila Franca aplicando os mais atualizados recursos técnicos e estéticos adota uma tipologia diversa daquele palácio seu vizinho, prescindindo do pátio interior ou fronteiro e de quaisquer outros traços de semi-urbanidade para se conformar num grande bloco perimetral, tendendo para a definição do quarteirão. Aparentemente sem nenhuma concessão ao gosto antiquado e ultrapassando claramente a vontade de uma simples reforma da pré existência habilmente adaptada à topografia – aspeto neste caso contrariado com a construção da ampla e custosa plataforma onde assentou o novo palácio –, o edifício afirma os valores de um arrogante hieratismo e de um estrito rigor geométrico na composição regular das fachadas, particularmente naquela que constitui a vista da cidade tomada do rio. Estaria o conde D. Rodrigo ciente da sua participação na construção de uma *fachada atlântica* monumental para a cidade de Lisboa, como pretendia o monarca ibérico Filipe



Ilustração 10
Maqueta da cidade de Lisboa.

*Museu da Cidade.
 Fonte: <http://www.visitlisboa.com/Conteudos/Entidades/Museus/MUSEU-DA-CIDADE.aspx>*

II? Mais concretamente ainda, poderemos ver no projeto de Diogo Marques Lucas uma outra variante dialetal dos modelos herrerianos, como lhe chamou Miguel Soromenho a propósito do palácio Corte Real?

A vontade de exhibir o poder através dos signos arquitetónicos não é de todo estranha à estratégia de afirmação da linhagem dos Câmara levada a cabo pelos condes de Vila Franca, um título de atribuição recente. Os novos titulares desdobraram-se em construções de prestígio, ações mecénáticas e patrocínio de obras pias, tanto na ilha de São Miguel como na cidade de Lisboa, como vimos pelo exemplo dado por D. Rodrigo da Câmara. No plano político e ideológico, as relações familiares e as cumplicidades estabelecidas com o governo dos Habsburgo autorizam a que se veja na figura deste titular um empenhado agente dos planos de engrandecimento e enobrecimento, simultaneamente da capital portuguesa e da sua própria linhagem.

No plano das opções arquitetónicas e na manifestação de um determinado gosto artístico, não pode ser inocente a escolha de Diogo Marques Lucas por parte do conde

D. Rodrigo. Basta lembrar que este arquiteto régio representava a nova geração da escola filipina gerada na reformada Aula do Risco do Paço da Ribeira, a par com Nicolau de Frias e Francisco Frias de Mesquita, ou Pedro Nunes Tinoco. Com eles a arquitetura portuguesa mais qualificada enveredaria por um reforço retórico da linguagem classicista, numa feição de grande secura e austeridade, embora sempre articulada com as soluções simplificadas da arquitetura nacional, presentes, por exemplo, na limitação do uso das ordens arquitetónicas no âmbito das obras particulares, como lembrou Leonor Ferrão⁴⁶.

Sem retirar importância ao papel de João Antunes no final do século enquanto divulgador do modelo de palácio urbano lisboeta, bem adaptado às pretensões de representação pública da recém posicionada nobreza de corte pós guerras da Restauração, o palácio dos Câmara aos Mártires, meio século antes e em contra-corrente, faz-se valer dos recursos atualizados e eruditos de um arquiteto régio para criar um modelo inédito de palácio urbano.[Ilustração 10]

NOTAS

¹ Esta imagem atribuída a Simão Gomes dos Reis é reproduzida por Júlio de Castilho na sua *Lisboa Antiga* e é também o modelo que serve de base para o desenho que o olisipógrafo faz do próprio palácio dos Câmara. Cf. CASTILHO, Júlio de – *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. 2ª ed. Lisboa: S. Industriais da C.M.L, 1937, vol. VIII, p.89.

² Cf. PEREIRA, Paulo – *Lisboa (séculos XVI-XVII)*. *Deutsches Historisches Museum* [em linha]. Berlim, (2006), p.2. [Consult. 04.05.2014] Disponível na internet. http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/neue-welten/pt/docs/Paulo_Pereira.pdf

³ Acerca do estudo sobre o painel de azulejos representando a vista panorâmica da cidade de Lisboa veja-se FLOR, Pedro *et al.* – Rediscovering the Great Panorama of Lisbon in tiles. *Journal of the Tiles & Architectural Ceramics Society*. [s.l.]: TACS. Vol. 19 (2013), p. 20-27.

⁴ Os estudos sobre o conjunto das imagens de Lisboa são escassos, destacando-se de entre eles o de SILVA, Augusto Vieira da – Iconografia de Lisboa. In *Dispersos*. 2ª Edição. Lisboa: Câmara Municipal, 1968. Volume 1, p. 351-375. Veja-se também o catálogo da exposição: *Lisboa do século XVII. A mais deliciosa terra do mundo* evocativa dos quatrocentos anos do nascimento do padre António Vieira, realizada pelo Gabinete de Estudos Olisiponenses, em 2008 (GARCIA, José Manuel (coord.) – *Lisboa do século XVII: a mais deliciosa terra do mundo. Imagens e textos nos quatrocentos anos do nascimento do padre António Vieira* [em linha] Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/ Direcção Municipal de Cultura/ Gabinete de Estudos Olisiponenses (2008), [consult. 15.05.2014] Disponível na Internet http://issuu.com/gabinete.estudos.olisiponenses/docs/lisboa_do_seculo_xvii?e=6531571/2698301)

⁵ A atribuição da autoria do projeto palaciano ao arquiteto régio Diogo Marques Lucas foi avançada por Vítor Serrão num artigo publicado no Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa em 1984 (SERRÃO, Vitor – Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650). *Boletim Cultural da Assembleia Distrital*. Lisboa: [s.n.]. III Série n.º 90, tomos 1º e 2º (1984-1988), p. 55-105) e mais tarde por José Sarmiento de Matos (MATOS, José

Sarmiento de – O Palácio e a cidade, in *Lisboa Iluminista e o seu Tempo* (Atas do colóquio) Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1997, pp.33-49). Devo a Hélder Carita, a quem muito agradeço, a indicação do primeiro artigo citado onde se faz a transcrição do sumário do documento notarial que confirma a autoria do projeto.

⁶ Frei Apolinário da Conceição afirma que em 1746 já era propriedade da coroa. Cit. por CASTILHO, Júlio de – *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. 2ª ed. Lisboa: S. Industriais da C.M.L, 1937, vol. VIII. p.140.

⁷ IDEM, *ibidem*, p.139.

⁸ VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, e Constructores Portuguezes*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904. vol II. p. 139-141.

⁹ Com a instituição da recém reformada Aula do Risco do Paço da Ribeira, o rei pretendia formar profissionais que pudessem vir a desempenhar cargos de relevo em todo o império ultramarino, como aconteceu com Francisco Frias de Mesquita, um colega de carteira de Diogo Marques Lucas, nomeado em 1603, com apenas 25 anos de idade, arquiteto-mor do Brasil (SCHLEE, Andrey Rosenthal (Coord.) – *Trajatória e estado da arte da formação em Engenharia, Arquitetura e Agronomia. Arquitetura e Urbanismo*. [em linha]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, (2010) Volume X, p.34. [Consult. 10.05.2014] Disponível na internet <http://pt.scribd.com/doc/41442092/Volume-x-Arquitetura-e-Urbanismo>).

¹⁰ VITERBO, Sousa – *Ob.cit.*, p.139.

¹¹ Kubler aponta a data de 1602 como início dos trabalhos em Coimbra citando para isso o documento indicado por Reinaldo dos Santos em *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol. III, 1962, p. 28. (KUBLER, George – *A Architectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Veja, 1988, nota 13, p.150). Outros autores, como Miguel Soromenho optam por indicar a data de 1603 para o início das obras (SOROMENHO, Miguel – *Classicismo, italianismo e “estilo chão”*. O Ciclo Filipino. In PEREIRA, Paulo (coord.) – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. vol II. p. 377-403).

¹² Desenho reproduzido por KUBLER, George – *Ob. cit.*, p.138.

¹³ Cf. LINS, Eugénio de Ávila – *Arquitetura dos mosteiros beneditinos no Brasil. Séculos XVI a XIX*. Dissertação de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002. vol.I, p.238. Cit. por AFONSO, José Ferrão – “*A Imagem tem que saltar*”: *A Igreja e o Porto no século XVI (1499-1606). Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013, nota 580, p.180.

¹⁴ Esta obra foi erradamente referida por Vítor Serrão como tendo sido financiada pelo conde de Vila Franca (SERRÃO, Vítor – *O Maneirismo e o estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: IN/CM, 1983, p.31), erro que é repetido por Miguel Soromenho no cap. *Classicismo, Italianismo e Estilo Chão...* *Ob. cit.*, p.390). O documento notarial relativo ao contrato de execução da obra da capela-mor e cruzeiro da igreja do mosteiro de Nossa Senhora de Jesus é estabelecido entre o mestre Pedreiro Estácio Correia e o Bispo de Viseu D. João Manuel, representado no ato pelo conde de Vila Nova, D. Manuel Castelo Branco. O nome do arquiteto Diogo Marques Lucas é expressamente mencionado como autor da traça. IAN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, 12º-A, Livro de Notas 84, fls.91-94.

¹⁵ SOROMENHO, Miguel – *Ob. cit.*, p. 390.

¹⁶ Cf. CABRITA, Inês Nogueira Simões de Almeida – *Reabilitação do Palácio dos Marquês de*

Ponte de Lima. Lisboa: [s.n.], 2013. Dissertação de projeto final para obtenção do grau de mestre em Arquitetura apresentada a Faculdade de Arquitetura-Universidade Técnica de Lisboa.

¹⁷ A 15 de Junho de 1628 é feita a escritura de venda de uma terra na vila de Mafra, por Diogo Marques Lucas “arquiteto de sua magestade” e sua mulher Maria Ferreira, moradores em Lisboa na rua que vai para o colégio de Santo Antão, a Simão de Amaral cavaleiro fidalgo da casa real. Cf. IDEM, *Ibidem*, Anexo 2, p.1.

¹⁸ José Ferrão AFONSO – *Ob. cit.*, p.181.

¹⁹ MATOS, José Sarmiento de – *Ob. cit.*, p.37.

²⁰ Escritura de um Contrato de Obrigação entre D. Rodrigo da Câmara, Conde de Vila Franca, e o mestre de obras pedreiro Francisco Alvares da Silva, para as obras a realizar nas casas do Conde na freguesia dos Mártires, segundo projecto do arquitecto régio Diogo Marques Lucas. IAN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, 15º. Livro de Notas 206, fls.35v-38.

²¹ José Sarmiento de Matos atribui a este palácio uma função referencial da tipologia palaciana lisboeta (MATOS, José Sarmiento de – *Ob. cit.*, p. 39), enquanto José Augusto França vê nele um protótipo dos edifícios de planta em “U”, numa interpretação, aliás, abusiva do modelo visto que os dois braços perpendiculares ao corpo do edifício não conformam uma verdadeira forma em “U”. FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (2ª ed.). Lisboa: Livraria Bertrand, 1977, p. 31.

²² CALDAS, João Vieira – *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no século XVIII*. Lisboa: FAUP, 1999, p.65-68.

²³ Cf. Palácio do Conde de Óbidos/Cruz Vermelha Portuguesa. SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico) [em linha] Disponível na internet http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4901

²⁴ CALDAS, João Vieira – *João Antunes e a Casa Nobre do seu Tempo*. 2014, no prelo.

²⁵ Pelo contrato de obra, o mestre Francisco Alvares compromete-se a executar a obra «conformandose sempre com a trasa e ordem que lhe der o arquiteto dioguo marques o quall a poderá vizitar todos os meses». IAN/TT, Cartório Notarial de Lisboa, 15º. Livro de Notas 206, fls. 35v-38.

²⁶ Treslado do auto de cordeamento pedido por D. Rodrigo da Câmara, Conde de Vila Franca a 2-7-1632. Arquivo dos Condes da Ribeira, PA-TEMP-0128.

²⁷ BPARPD, Fundo Ernesto do Canto. Conde de Vila Franca Dom Rodrigo da Câmara. Processo instaurado na Inquisição de Lisboa conta o dito Conde em 1651 por culpas de sodomia. M.4, fl.86.

²⁸ CASTILHO, Júlio de – *Ob. cit.*, p.140.

²⁹ Nas declarações feitas sob juramento judicial D. Rodrigo afirma que o chão das casas de S. Francisco, onde residia, pertencia ao morgado, estimando em cerca de cinquenta mil cruzados o valor das benfeitorias nelas feitas. BPARPD, FEC. Conde de Vila Franca Dom Rodrigo da Câmara... *Ob. cit.*, fl.86.

³⁰ D. Rodrigo da Câmara descendia na varonia por linha não legítima do célebre descobridor da Madeira, João Gonçalves Zarco, escudeiro, criado do Infante D. Henrique, mais tarde primeiro capitão da capitania do Funchal.

³¹ Sobre o Paço dos condes de Vila Franca/Ribeira Grande em Ponta Delgada veja-se ALBERGARIA, Maria Isabel Whitton da Terra Soares de – *A Casa Nobre na Ilha de S. Miguel: do período filipino ao final do Antigo Regime*. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação para obtenção do grau de doutor em Arquitetura apresentada ao Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa.

³² FREIRE, Anselmo Brancamp – *O Conde de Vila Franca e a Inquisição*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.

- ³³ Biblioteca da Ajuda, Manuscritos. *Nobiliário Português*, 1739. Tomo I, fl. 351v.
- ³⁴ Cf. ALBERGARIA, Maria Isabel Whitton da Terra Soares de – *Ob. cit.*, p. 283-286.
- ³⁵ D. Rodrigo da Câmara refere-se a estes aposentos numa petição enviada ao inquisidor mor durante o tempo em que esteve na prisão. Cf. FREIRE, Anselmo Brancamp – *Ob. cit.*, p.18.
- ³⁶ BPARPD, FEC. Conde de Vila Franca Dom Rodrigo da Câmara...*Ob. cit.*, fl. 92.
- ³⁷ MONTALVERNE, Frei Agostinho de – *Crónica da Província de São João Evangelista das ilhas dos Açores*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1961. vol II, p. 388.
- ³⁸ BPARPD, FEC. Conde de Vila Franca Dom Rodrigo da Câmara...*Ob. cit.*, fl.86.
- ³⁹ Sobre os rendimentos, direitos, privilégios e prerrogativas dos capitães donatários de S. Miguel veja-se LALANDA, Maria Margarida de Sá Nogueira – *A Sociedade Micaelense no século XVII (Estruturas e Comportamentos)*. Lisboa: Fundação Gulbenkian/FCT, 2002, p.99-104 e ALBERGARIA, Maria Isabel Whitton da Terra Soares de – *Ob. cit.*, p.271-274.
- ⁴⁰ Baseados nos relatos dos viajantes europeus sobre os monumentos e principais edifícios de Lisboa, Fernando Castelo Branco conclui que os palácios lisboetas do século XVII não passariam de “grandes casarões” com pouco mobiliário, opinião que tem sido reiterada por diversos autores que tratam da Lisboa seiscentista. Cf. BRANCO, Fernando Castelo – *Lisboa Seiscentista* (4ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p.63.
- ⁴¹ A curiosa menção a «oito panos de Ras de quatro e meio de queda» com a historia de Sanção empenhados a Fernão Rodrigues Pinto e outros «treze panos de Ras de cinco de queda de jardins» empenhados a Duarte Gomes da Mata, irmão do Correio Mor, para além de ilustrativa da sua difusão no gosto áulico da época, conduzem à ideia de que haveria uma grande mobilidade das peças que compunham o recheio das casas nobres por via do recurso às penhoras. Cf. BPARPD, FEC. Conde de Vila Franca Dom Rodrigo da Câmara...*Ob. cit.*, fl. 90.
- ⁴² Acerca do recheio do palácio dos Mártires veja-se o processo da Inquisição supra mencionado.
- ⁴³ CARITA, Helder – Do scriptorium ao gabinete e à casa da livraria. Espaços da escrita nos interiores da casa nobre em Portugal. in MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel M.G. (Editores) – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro e Lisboa; Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade Nova de Lisboa/ Fundação Ricardo Espírito Santo (2013-2014), p. 29-31.
- ⁴⁴ D. Rodrigo da Câmara foi casado duas vezes, a primeira c. 1623 com D. Maria de Faro, filha do Conde de Vimioso; a 2ª vez a 1-6-1628 com D. Maria Coutinho, filha do Conde da Vidigueira e dama da rainha Isabel de Bourbon, mulher de Filipe IV.
- ⁴⁵ O posicionamento do andar nobre no último piso e o aproveitamento do duplo pé direito nas salas da frente, de que resultam os sótãos no tardo e nas extremidades do corpo habitacional configuram situações comuns ao palácio lisboeta de seiscentos e setecentos, como comprovam os casos de estudo levantados numa recente dissertação de mestrado por Clara Vieira Simões. Cf. SIMÕES, Clara Vieira – *A Casa Nobre urbana em Barcelona em confronto com o seu equivalente em Lisboa*. Lisboa: [s.n.], 2014. Dissertação para obtenção do grau de mestre em Arquitetura apresentada ao Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa, p. 83-114.
- ⁴⁶ FERRÃO, Leonor – Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755. Desenvolvimento urbanístico. Os palácios e os conventos. In MOITA, Irisalva (coord.) – *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994, p.240.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, José Ferrão – “A Imagem tem que saltar”: A Igreja e o Porto no século XVI (1499-1606). *Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013.
- ALBERGARIA, Maria Isabel Whitton da Terra Soares de – *A Casa Nobre na Ilha de S. Miguel: do período filipino ao final do Antigo Regime*. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação para obtenção do grau de doutor em Arquitetura apresentada ao Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa.
- BRANCO, Fernando Castelo – *Lisboa Seiscentista*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- CABRITA, Inês Nogueira Simões de Almeida – *Reabilitação do Palácio dos Marqueses de Ponte de Lima*. Lisboa: [s.n.], 2013. Dissertação de projeto final para obtenção do grau de mestre em Arquitetura apresentada a Faculdade de Arquitetura-Universidade Técnica de Lisboa.
- CALDAS, João Vieira – *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no século XVIII*. Lisboa: FAUP, 1999.
- Idem – *João Antunes e a Arte do seu Tempo*, no prelo.
- CARITA, Hélder – Do scriptorium ao gabinete e à casa da livraria. Espaços da escrita nos interiores da casa-nobre em Portugal. in MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel M.G. (Editores) – *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro e Lisboa; Universidade Federal do Rio de Janeiro / Fundação Ricardo Espírito Santo (2013-2014), p. 29-31.
- Idem – *João Antunes e a Arte do seu Tempo*, no prelo.
- CASTILHO, Júlio de – *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*. 2ª ed. Lisboa: S. Industriais da C.M.L, 1937, vol. VIII.
- MATOS, José Sarmiento de – O Palácio e a cidade, in *Lisboa Iluminista e o seu Tempo* (Atas do colóquio) Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1997, pp. 33-49.
- FLOR, Pedro *et al.* – Rediscovering the Great Panorama of Lisbon in tiles. In *Journal of the Tiles & Architectural Ceramics Society*. [s.l.]: TACS. Vol. 19 (2013), pp. 20-27.
- FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (2ª ed.). Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.
- FREIRE, Anselmo Brancamp – *O Conde de Vila Franca e a Inquisição*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.
- GARCIA, José Manuel (coord.) – *Lisboa do século XVII: a mais deliciosa terra do mundo. Imagens e textos nos quatrocentos anos do nascimento do padre António Vieira* [em linha] Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/ Direcção Municipal de Cultura/ Gabinete de Estudos Olisiponenses (2008), [consult. 15.05.2014] Disponível na Internet http://issuu.com/gabinete.estudos.olisiponenses/docs/lisboa_do_seculo_xvii?e=6531571/2698301
- KUBLER, George – *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Veja, 1988.
- MATOS, José Sarmiento de – O Palácio e a cidade. In *Lisboa Iluminista e o seu Tempo* (Atas do colóquio) Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1997, pp.33-49.
- MURTEIRA, Helena – *Lisboa da Restauração às Luzes*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- PEREIRA, Paulo – *Lisboa (séculos XVI-XVII)*. *Deutsches Historisches Museum* [em linha]. Berlim,

(2006), p.2. [Consult. 04.05.2014] Disponível na internet. http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/neue-welten/pt/docs/Paulo_Pereira.pdf

SCHLEE, Andrey Rosenthal (Coord.) – *Trajatória e estado da arte da formação em Engenharia, Arquitetura e Agronomia. Arquitetura e Urbanismo*. [em linha]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, (2010) Volume X, p. 34. [Consult. 10.05.2014] Disponível na internet <http://pt.scribd.com/doc/41442092/Volume-x-Arquitetura-e-Urbanismo>

SERRÃO, Vítor – Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650). *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: [s.n.]. III Série n.º 90, tomos 1º e 2º (1984-1988), p. 55-105.

Idem – *O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: IN/CM, 1983.

SILVA, Augusto Vieira da – *Iconografia de Lisboa*. In *Dispersos*. 2ª Edição. Lisboa: Câmara Municipal, 1968. Volume 1

SIMÕES, Clara Vieira – *A Casa Nobre urbana em Barcelona em confronto com o seu equivalente em Lisboa*. Lisboa: [s.n.], 2014. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura apresentada ao Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.

SOROMENHO, Miguel – Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O Ciclo Filipino. In PEREIRA, Paulo (coord) – *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. vol II. p. 377-403.

VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, e Constructores Portuguezes*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904. vol II.

Palavras-chave
Palácio, Lisboa,
Compartimentos,
Funções,
Conde de Tarouca

Keywords
Palace,
Lisbon, Rooms,
Functions,
Earl of Tarouca

Resumo/Abstract

O Nome e a Função: Terminologia e Uso dos Compartimentos
na Casa Nobre Urbana da Primeira Metade do Século XVIII

O presente texto, que tem por base a análise de um conjunto de cartas de João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca, a propósito da reformulação e ampliação das casas nobres de seu filho, Fernão Teles da Silva (1698-1763), monteiro-mor do reino, centra-se na interpretação da terminologia constante nesses documentos. Esta correspondência, reveladora do profundo conhecimento que o conde de Tarouca tinha da arquitectura e dos arquitectos do seu tempo, constitui uma teoria abreviada do que é “habitar à lei da nobreza” na Europa do segundo quartel do século XVIII.

Name and function: terminology and use of compartments
in urban palaces of the first half of the eighteenth century

This paper is based on the analysis of a set of letters, where João Gomes da Silva (1671-1738), 4th Earl of Tarouca, discusses the project of the palace that his son, Fernão Teles da Silva (1698-1763), monteiro-mor of the kingdom, intends to rebuild and to enlarge. It focuses on the interpretation of the noble dwelling vocabulary existing in those documents. The letters, revealing the knowledge that the Earl of Tarouca had about the architecture and the architects of his time, is an abridged theory concerning the way of living under the “nobility law” in the second quarter of the eighteenth century in Europe.

João Vieira Caldas. *Licenciado em Arquitectura (ESBAL, 1977), mestre em História de Arte (FCSH-UNL, 1988), doutorado em Arquitectura (IST-UTL, 2007), dividiu a sua actividade profissional entre a prática da arquitectura, o ensino, a investigação e a crítica. Actualmente é professor de História e de Teoria da Arquitectura no Mestrado Integrado em Arquitectura do IST, lecciona no Curso de Doutoramento em Arquitectura do mesmo Instituto onde também se dedica à investigação no quadro do ICIST.* jvieiracaldas@tecnico.ulisboa.pt

Maria João Pereira Coutinho. *Licenciada em Artes Decorativas Portuguesas, mestre em História da Arte e doutora em História (especialidade em Arte, Património e Restauro). Foi docente na ESAD e foi bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/22602/2005). Foi bolseira do projecto “Lisboa em Azulejo antes do Terramoto” (PTDC/EAT-EAT/099160/2008) do IHA-FCSH/UNL, de que é membro integrado. É desde Março de 2013 bolseira de pós-doutoramento da FCT (SFRH/BPD/85091/2012).* mjpereiracoutinho@gmail.com

O Nome e a Função: Terminologia e Uso dos Compartimentos na Casa Nobre Urbana da Primeira Metade do Século XVIII

João Vieira Caldas, Maria João Pereira Coutinho

INTRODUÇÃO

Entre 1734 e 1735 o conde de Tarouca, João Gomes da Silva (1671-1738)¹, tem uma significativa troca de correspondência com um dos seus filhos, Fernão Telles da Silva (1698-1763), monteiro-mor do reino², a propósito da grande obra de reformulação e ampliação que este último está a empreender nas casas nobres que eram do seu sogro, na Calçada do Combro, esquina com a Rua Formosa (actual Rua do Século), mais tarde também conhecido como Palácio Marim/Olhão. Dessa correspondência conservam-se na Biblioteca Pública de Évora três cartas escritas por João Gomes da Silva a partir de Viena³, uma escrita pelo seu filho mais velho, Estêvão de Menezes (1695-1758), corroborando as ideias do pai e desculpando-o do atraso na última resposta, e ainda um documento — “Anotações” — com um conjunto de esclarecimentos e adendas à primeira carta desta série mas escritos *a posteriori*⁴.

As cartas revelam que o conde de Tarouca era um profundo conhecedor da arquitectura e dos arquitectos do seu tempo, tanto portugueses como estrangeiros, dominando o que chama o “método português” de edificar e, inclusivamente, o desenho arquitectónico que utiliza profusamente na comunicação com o filho. Sobretudo, constituem uma teoria abreviada, com grande potencial ainda por explorar, do que é “habitar à lei da nobreza” no segundo quartel do século XVIII. E neste caso estamos a falar da primeira nobreza de corte.

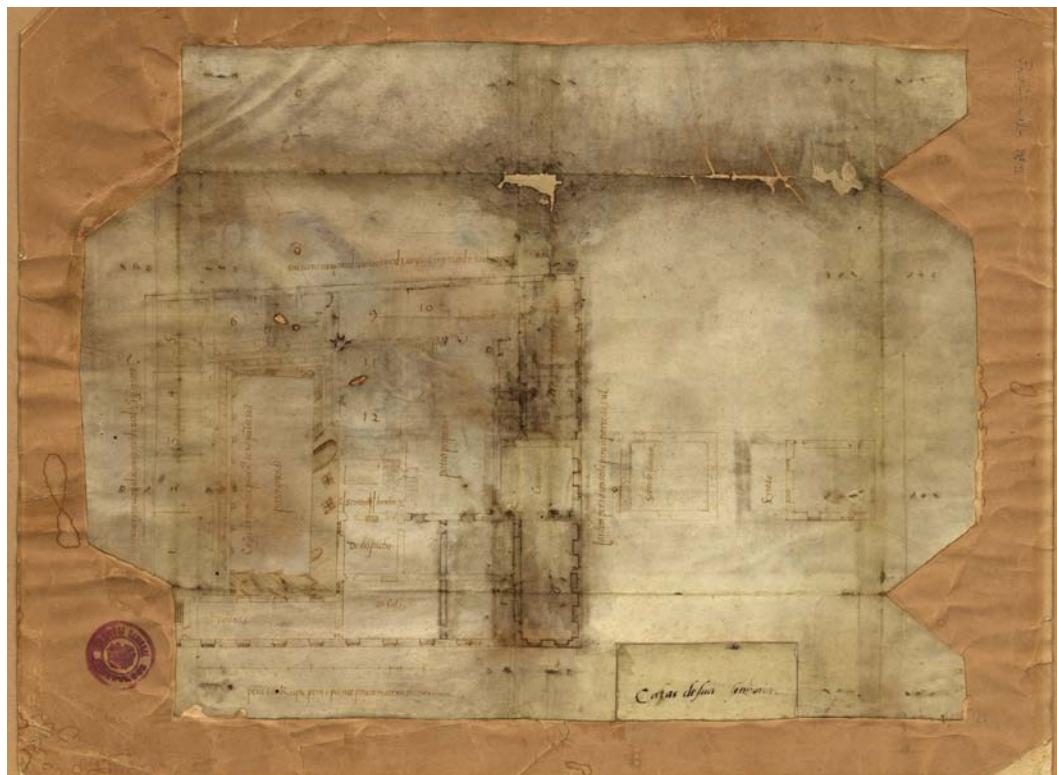
A presente comunicação, partindo dos pressupostos teóricos que transparecem destas cartas e dos efeitos práticos que, através delas e dos desaparecidos (e coloridos) desenhos que as acompanhavam, João Gomes da Silva queria ver plasmados no palácio do seu filho monteiro-mor, pretende dar mais um contributo para o conhecimento do que seriam então os compartimentos considerados adequados a “*huma casa magnifica*”⁵, quais as suas principais funções, quais as designações utilizadas para os nomear e quais as suas posições relativas no contexto da habitação.

O conhecimento que se tem da terminologia aplicada aos compartimentos na casa nobre urbana da Época Moderna deriva essencialmente das expressões subtraídas da documentação coeva, publicadas em estudos diversos⁶, mas também de uma leitura atenta das poucas plantas que chegaram até nós e que fixaram a organização interna de habitações dessa altura, algumas com as divisões identificadas.

Vale a pena determo-nos brevemente em dois desenhos do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional de Portugal, uma planta que, segundo Ayres de Carvalho (na esteira de Vieira da Silva) será do séc. XVI, outra que, segundo o mesmo estudioso, terá sido desenhada em finais do século XVII. A crer nas datações, verifica-se que parte da nomenclatura dos espaços relacionados com a casa nobre usada na primeira metade do século XVIII já vem pelo menos do século XVI, ainda que possa ter havido entretanto uma evolução distributiva e funcional.

O primeiro tem uma inscrição que refere “*casas de sua senhoria*” bem como, em um dos seus lados, a indicação “*pera São Roque pera o poente pouco mais o menos*”⁷. Tais inscrições terão levado Vieira da Silva a identificar essa planta com a casa dos condes da Vidi-

Ilustração 1
Planta que tem vindo
a ser identificada como
a casa dos condes da
Vidigueira em Lisboa.
©BIBLIOTECA
NACIONAL
DE PORTUGAL,
Secção de Iconografia, D.
147 A.



gueira em Lisboa, que se sabe ter sido nas imediações desse templo, o que, independentemente da pertinência da atribuição cuja discussão não faz parte do escopo do nosso estudo⁸, permite enquadrar este espécime no contexto lisboeta. O facto de um número significativo de dependências apresentar numeração correspondente a uma legenda, que infelizmente já não acompanha o desenho, indicia a preocupação que existia em nomear os espaços. Mesmo assim a própria planta exhibe a identificação de algumas das áreas da residência, entre as quais “varanda”, “tribuna”, “scritori”, “banho ao lado”, “[sala] de despacho”, “câmara” e “guarda roupa”, o que acresce o seu valor para o estudo da terminologia e percepção da funcionalidade dos espaços da casa nobre de Quinhentos a Seiscentos.

O outro desenho, que manifesta idêntica preocupação com a nomenclatura dos espaços, possivelmente reproduz o palácio do “Cunhal das Bolas”, ao Bairro Alto, cuja atribuição se baseia no facto de numa das legendas se encontrar a referência aos “arcos do postigo que desemboca na rua do carvalho [actual Rua Luz Soriano] e sustentão a sala que olha para a praça e a galeria”⁹. Com efeito, este traçado que já anuncia uma outra forma de organização espacial, uma planta em U, exhibe uma legenda que nos permite identificar locais como

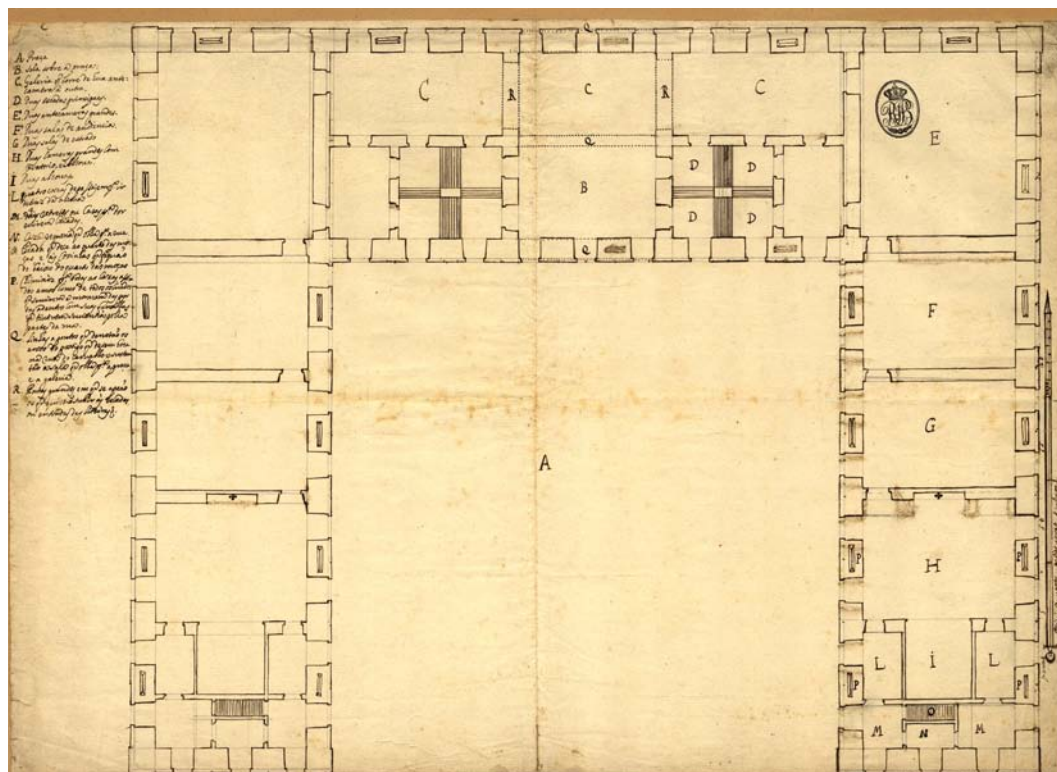


Ilustração 2

Planta apontada como sendo do palácio do “Cunhal das Bolas”, ao Bairro Alto.

©BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, Secção de Iconografia, D.148 A.



Ilustração 3
Retrato de João Gomes
da Silva, 4.º conde
de Tarouca. Andreas
SCHMUTZER. C. 1730.
 ©BIBLIOTECA NACIONAL
 DE PORTUGAL, Secção
 de Iconografia, E. 291 V.

as salas de audiência, salas de estrado, câmaras, alcovas, oratórios e retretes. Este desenho denota também alguma preocupação descritiva/justificativa com o fim a que se destinam alguns espaços e os elementos que o compõem, como ocorre com uma das legendas que esclarece que a escada “*dece ao quarto das moças*”, ou com outra onde se pode ler que as chaminés deviam figurar em “*todas as Cazas assim dos amos como de todos os criados que servirem e morarem das portas para adentro com suas familias que tiverem serventia polla parte da rua*”¹⁰.

Não sabemos, porém, qual o enquadramento destes dois exemplos à guarda da Biblioteca Nacional. Serão levantamentos de estruturas existentes? Projectos de obra nova? Ou, hipótese mais plausível, projectos de alterações ou reformulação total de casas nobres mais antigas?

Para o palácio do monteiro-mor, pelo contrário, não dispomos de desenhos coevos da reformulação total que se empreendeu no segundo quartel de setecentos, nem de qualquer planta que pudesse ser tomada como levantamento das casas nobres pré-existentes. Em contrapartida, temos acesso a um conjunto de escritos do conde de Tarouca que, sendo certamente ainda mais relevantes que os desaparecidos desenhos a que se referiam, são uma verdadeira proposta de “palácio ideal” na Europa barroca.

A CULTURA ARQUITECTÓNICA DO CONDE DE TAROUCA

Das quatro cartas conservadas explorámos, para esta comunicação, essencialmente a primeira, não só porque é a que melhor explicita a cultura arquitectónica do conde de Tarouca, como porque constitui o documento que mais se aproxima do que poderia ser uma memória descritiva e justificativa do projecto que João Gomes da Silva concebeu para o seu terceiro filho.

Tem uma primeira parte, a que poderíamos chamar teórica, em que o autor faz a crítica acérrima das soluções já propostas (e até com obras começadas) pelos diversos arquitectos a que Fernão Teles da Silva recorreu. A sua riqueza e importância para a história da arquitectura civil do segundo quartel de setecentos foi já bem explicitada noutro estudo¹¹. A segunda parte corresponde a uma descrição comentada dos diversos compartimentos, com informação sistemática das suas medidas e, parcial, das suas funções, das suas posições relativas e da sua localização no edifício.

Embora, na ausência de desenhos, suspeitemos que essas medidas se referem ao interior dos compartimentos, faltando-nos portanto a espessura das paredes, e não havendo precisão descritiva no que respeita à sucessão de parte deles, não é possível fazer uma reconstituição fidedigna, apenas esquemática e aproximativa. Este documento é, no entanto,

precioso pelo que nos permite compreender sobre quais e quantos eram os compartimentos principais de uma casa nobre que se queria magnificente e cosmopolita, como, aliás, o conde de Tarouca faz questão de ir lembrando. Isto é, permite-nos compreender melhor como é que se organizavam os seus interiores e quais eram os nomes e as possíveis funções dos compartimentos, numa época em que ainda preponderava uma certa indefinição ou polivalência funcional.

Com a vantagem de os textos de João Gomes da Silva mencionarem diversas expressões que comprovam o contacto com uma prática construtiva internacional e o domínio tanto da prática construtiva portuguesa como da correcta terminologia da arquitectura civil. Essa terminologia, que foi integrando o seu vocabulário desde a infância, terá sido desenvolvida na sua vida adulta devido ao gosto que manteve pela arquitectura, e que o levou a aprofundar e diversificar o conhecimento nessa área, e aos sucessivos cargos diplomáticos que o obrigaram a uma constante itinerância pela Europa que incluiu contactos (directos ou indirectos) com arquitectos de renome internacional.

A interpretação desta carta, coadjuvada pela das outras três e das “Anotações”, permite-nos portanto perceber qual era o modelo que idealizava para uma casa nobre magnífica e de pendor internacionalista, temperada por um profundo conhecimento da tradição palaciana lisboeta. A terminologia utilizada adquire aqui particular significado, na medida em que podemos supor que não só está coetaneamente actualizada em português, como até são identificados alguns termos correspondentes noutras línguas, ou são deliberada e conscientemente usados estrangeirismos quando o conde de Tarouca os achava mais adequados às situações em causa.

O recurso a expressões de origem francesa, como “*nos que chamão os Francezes tre-maux e nos dizemos membros*”, quando se reporta aos espaços de parede entre os vãos¹², “*o que ha poucos annos inventarão os Francezes chamando lhe nicho*”, quando se refere a uma alcova pequena, quando menciona “*humaza a que os Francezes costumão chamar gabinete de conversação*”, ou outra casa “*ao lado da segunda guarda-roupa*” que podia levar um “*Bilhard*” e onde assistiriam os “*valets de chambre*”¹³, reforça a ideia de que Tarouca possuía uma forte cultura francesa. Essa ideia revela-se de um modo ainda mais evidente quando João Gomes da Silva refere directamente tratadistas franceses, como “*hum author moderno Francez chamado Daviler*”¹⁴, o arquitecto Augustin-Charles d’ Aviler (1653-1700)¹⁵, autor do conhecido *Cours d’architecture qui comprend les ordres de Vignole* (...) (1691)¹⁶.

O recurso a designações italianas, que comprovam a componente transalpina da sua cultura arquitectónica, é igualmente legível na correspondência do conde de Tarouca, desde a menção às áreas do palácio de baixo pé-direito onde se situavam os aposentos dos cria-

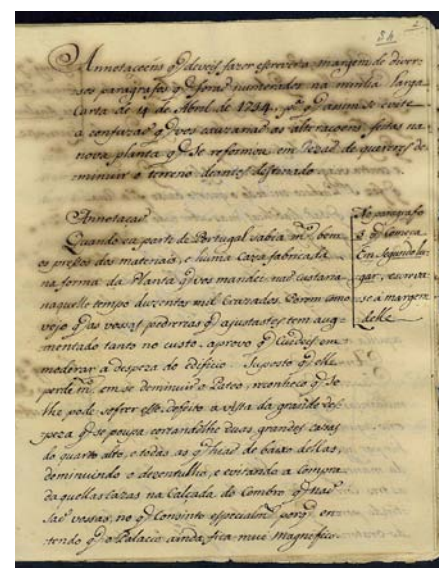


Ilustração 4
Fólio de uma das
cartas de João Gomes
da Silva para Fernão
Teles da Silva. 1735.

©BIBLIOTECA PÚBLICA
DE ÉVORA, Cód. CX/1-6,
n.º 25.

dos, “as quais cazas chamarei abaixo pella expressão Italiana de mezaninos”, à segurança que demonstra na afirmação da diferença entre colunas e pilastras “a que os Italianos chamão *lesenas*”¹⁷.

Tal preponderância linguística/cultural, leva-nos a considerar a hipótese de o seu saber decorrer essencialmente da tratadística francesa e italiana, pelo que deverão ter sido importantes para a sua formação arquitectónica as obras de Pierre Le Muet (1591-1669), *Maniere de bâtir por toutes sortes de personnes* (1623)¹⁸ e de François Blondel (1618-1686), *Cours D'Architecture* (1675-1683)¹⁹, bem como as de Guarino Guarini (1624-1683), *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica* (1686)²⁰ e de Domenico Rossi (1659-1730), *Studio d'architettura civile* (1702)²¹.

Embora as influências anteriormente referidas sejam mais evidentes, convém não esquecer a cultura visual que também terá adquirido durante a sua estadia na Áustria dos Habsburgo, embora igualmente de matriz ítalo-francesa, onde terá contactado com o arquitecto Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742), filho e discípulo de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), com Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745) e com Antonio Maria Nicolau Beduzzi (1675-1735), como também indicia a sua correspondência. Aliás, a propósito do projecto de Canevari (1681-1764)²² para o portal do palácio do seu filho, Tarouca demonstra assertivamente o conhecimento que tinha da cidade onde então vivia, ao declarar que “*somente nesta corte de Vienna apontarei mais de doze melhores do que elle.*”²³.

Assim, para um maior entendimento do que deveria ser o seu pensamento nesta matéria, convém lembrar que Joseph Emanuel Fischer von Erlach tinha uma forte influência francesa, advinda da sua estadia entre 1717 e 1719 em França onde contactou com Robert de Cotte (1656-1735) e Germain Boffrand (1667-1754). Em solo austríaco, onde concluiu várias obras do pai, terá feito intervenções no Hofburgo e no palácio Lobkowitz, entre muitos outros exemplos de arquitectura civil. Já Hildebrandt, de formação italiana adquirida junto a Carlo Fontana, destacou-se por formalizar novas soluções nos palácios Schwarzenberg e Schönborn e nas várias edificações do Belvedere. O bolonhês Antonio Maria Beduzzi também terá reforçado esta matriz italiana presente na construção austríaca, apesar de se ter destacado mais na arquitectura religiosa e no âmbito da cenografia.

A atenção de João Gomes da Silva ao mundo da arquitectura nas capitais europeias por onde passou permitia-lhe ainda conhecer, por exemplo, a actividade de “design de interiores e de equipamento”, em Haia, do arquitecto e gravador francês Daniel Marot (1661-1752), autor que não contactou directamente, ao contrário do seu filho mais velho Estêvão de Menezes, mas cuja obra conheceu na “*caza nova do Conde Obdam*”²⁴.

O TODO E AS PARTES NA TERMINOLOGIA PORTUGUESA

A correspondência do 4º conde de Tarouca com o seu filho Fernão Teles da Silva ajuda-nos também a assentar ideias sobre alguma terminologia genérica respeitante à casa nobre portuguesa que, não constituindo uma novidade, permite estabelecer com segurança a adequação e o significado deste vocabulário generalista referido à primeira metade do século XVIII. É por aí que começaremos, antes de entrarmos virtualmente na casa do monteiro-mor e na especificidade terminológica e funcional dos seus inúmeros compartimentos.

Palácio

Como já tem sido verificado nos últimos anos por diversos autores²⁵, a designação de palácio para as grandes moradas de casas urbanas da nobreza é já comum no segundo quartel do século XVIII e indiscutível para João Gomes da Silva. No entanto, pela mesma época, ainda é usada a expressão “propriedade de casas-nobres” na documentação relativa a transacções e obras como, por exemplo, nas do palácio que o Principal da Patriarcal de Lisboa, Lázaro Leitão Aranha, adquiriu em Lisboa, na mesma rua e do mesmo lado da propriedade do monteiro-mor, no sítio do actual Largo do Calhariz²⁶.

É provável que a cultura arquitectónica e o cosmopolitismo evidenciados pelo conde de Tarouca o levassem a utilizar sistematicamente uma terminologia mais apropriada e mais actualizada, enquanto outros ficavam mais arreigados à tradição. Mas também é possível que fosse preferida a designação de palácio para uma edificação com unidade e simetria (tanto no sentido actual como no setecentista), isto é, com um projecto arquitectónico coerente ou, pelo menos, com uma ordem aparente que as casas nobres de Lázaro Leitão no Calhariz podem só ter adquirido depois das obras mandadas executar por este clérigo na escadaria nobre e na frontaria do edifício²⁷.

Quarto

Um palácio divide-se em partes e a cada uma dessas partes João Gomes da Silva chama quartos, nisso não se distinguindo do uso português da época. Dado que o nosso trabalho se centra na primeira metade do século XVIII, não procurámos determinar a partir de quando é que esta palavra deixa de se aplicar a um conjunto de compartimentos com uma localização afim, ou a um grupo de peças com funções interligadas e coerência interna, para passar a designar um único compartimento com a função de quarto de cama. O certo é que se encontra esse vocábulo tanto antes como depois do período joanino para designar, por exemplo, duas partes do mesmo palácio construídas em diferentes épocas a que passa a chamar-se o “quarto velho” e o “quarto novo”. Este hábito qualificativo é, aliás, revelador

de uma prática construtiva portuguesa particularmente usual em finais de Seiscentos e inícios de Setecentos. Não é novidade, por exemplo, que o palácio dos marqueses de Alegrete e condes de Vilar Maior, também conhecido por “palácio da Mouraria”, onde aliás nasceu e cresceu João Gomes da Silva, era constituído por dois corpos principais perpendiculares entre si, o último dos quais construído em finais do século XVII, conhecidos justamente por “quarto velho” e “quarto novo” e unidos por um pequeno corpo em ponte, sobre a rua, assente na estrutura que ficou conhecida por “Arco do Marquês do Alegrete”²⁸. O mesmo tipo de prática foi também empreendido por D. Inês Margarida de Lencastre “*viuva do Barão Conde D. Vasco Lobo*” [Barão do Alvito] nas suas casas “à Boavista”, pois contratualizou em 1712 a execução de um quarto novo “*na forma da planta do Arquitecto João Antunes*”²⁹.

O conde de Tarouca, no que respeita ao palácio perfeito que ambiciona para o filho, utiliza-o com diferentes sentidos sempre que se quer referir a uma parte da edificação. “Quarto baixo” e “quarto alto” para designar um andar inferior e um andar superior, de um modo que além de indicar diferentes níveis deixava transparecer uma posição hierárquica, “quarto nobre” para designar todo o andar principal, ou as partes mais nobres deste andar, entre as quais se incluíam os aposentos destinados ao dono da casa (uma espécie de androceu) e os aposentos destinados à sua mulher (uma espécie de gineceu), que, aliás, preenchiam a quase totalidade do andar nobre e são designados respectivamente por “quarto de homem” e “quarto da senhora” ou “quarto das senhoras”.

Importa, portanto, sublinhar que o entendimento de *quarto* em inícios de Setecentos contemplava sobretudo a ideia de “parte de huma casa grande, com serventia separada”³⁰. Mas é ainda nesse sentido que, na transição do século XVIII para o século XIX, o futuro Duque de Palmela, D. Pedro, utiliza a mesma expressão, nas suas memórias, quando diz ter tido “a satisfação de ver na sociedade, que frequentava todas as noites, o célebre Nicolau Tolentino d’Almeida no quarto do meu amigo o marquês d’Angeja”³¹.

Casa ou peça

O antigo significado de *casa* como divisão ou compartimento da habitação é de todos conhecido, assim como a vulgar expressão “uma morada de casas”, que tanto se pode aplicar a “uma morada de casinhas térreas” como a uma “morada de casas nobres”. O conde de Tarouca utiliza também *peça* (“pessa”), o que poderíamos tomar por um galicismo devido à sua erudição e cultura afrancesada, mas a verdade é que, galicismo ou não, esse termo é já assumido por Bluteau como sinónimo de casa, podendo ambos designar também um aposento ou uma parte de casa³².

De qualquer modo são estes os três níveis comuns no seu tempo e utilizados por Ta-

rouca para a descrição do projecto que concebe para o seu filho D. Fernão Teles da Silva: **palácio** quando se refere ao todo construído, **quarto** quando se refere a uma parte desse todo, e **casa** ou **peça** quando se refere à unidade espacial.

O PALÁCIO DO MONTEIRO-MOR NA CALÇADA DO COMBRO

Vamos agora tentar dar a perceber, esquematicamente, como se organizaria espacial e funcionalmente o palácio pensado pelo conde de Tarouca, João Gomes da Silva. Seria um bloco praticamente independente, quase um quarteirão, com frente para a Calçada do Combros, a sul, fachada lateral esquerda para a antiga Rua Formosa (Rua do Século), tardoz para a Travessa do Jaques (actual Travessa das Mercês) e fachada lateral direita para uma travessa a abrir nos próprios terrenos do seu filho, assim este conseguisse comprar umas “Cazinhas alheias”³³ que o impedião de dar ao seu palácio o perímetro e a frente desejados pelo pai.

Este avisa o filho que lhe faz um andar nobre com 25 peças, sem contar com duas que são de passagem para escadas particulares. Mas no introito à descrição sistemática ele



Ilustração 5
Vista do alçado principal
do palácio
do monteiro-mor.

©Fotografia
de Maria João
Pereira Coutinho.

Ilustração 6
Pormenor da escada
de acesso ao interior
do palácio
do monteiro-mor.

© Fotografia
de Maria João
Pereira Coutinho.

individualiza apenas duas — a sala e o oratório — enumerando, além destas, 13 casas para a senhora e 10 para o marido. O oratório, portanto, não fazia parte do quarto da senhora, embora fosse um enclave só acessível através dele.

De quase todas essas peças temos nomes e medidas, e de muitas delas a localização aproximada no edifício, mas quanto à maior parte das funções temos muito poucas certezas, não só porque nem todas são referidas nas cartas de João Gomes da Silva como porque, nesta época, ainda dominava a ambiguidade e polivalência no uso dos espaços, expressa, aliás, nas próprias palavras (e hesitações) do conde projectista.

Antes de chegar à descrição mais pormenorizada do andar nobre, o autor dá uma ideia geral de como se organiza o palácio e como se lhe acede. Ficamos a saber que a entrada se processa através de um “saguão” quadrado, isto é, um átrio ou vestíbulo coberto³⁴ “*capaz de voltarem dentro nelle os coches a seis cavalos*”. Depreendemos que este átrio é precedido por um pórtico que suporta uma profunda varanda/terraço que se estende a toda a largura do saguão e que este é rematado, do lado oposto, por outro pórtico ou alpendre (junto ao qual se acederia às escadas por onde sobem “*as pessoas que se apeiam*”) que dá passagem a um grande pátio “*maior que muitos palácios em Lisboa*”. É esse pátio que dá serventia às “oficinas”, “estrebrias” e “cocheiras”, mas também serve para parquear os coches em dias “de função” porque “*cabem nele muitas carruagens*”³⁵.

O palácio dispor-se-ia em forma de U largo e atarracado, em torno do pátio que seria fechado do lado de trás “*por huma Alameda, ou passeio de dezanove palmos de largo*” que ficava ao nível do andar nobre “*sobre hum corpo de terra que não haveis de dezentulhar, mas revestir de muro (...)*”. E como desse lado o contorno do terreno faz uma inflexão, o conde de Tarouca propõe que se faça “*no ângulo reintrante (...) huma fonte, ou gruta de embrechados rústicos*” que ficaria alinhada com a entrada principal e “*mostrará bella apparencia a quem passa pella Calçada do Combro*.”³⁶.

Sala

A sala principal proposta por João Gomes da Silva, a primeira a ser acedida no cimo das escadas nobres, fica sobre o saguão, é também quadrada e tem as mesmas dimensões daquele, constituindo o grande centro do palácio. Já não lhe chama “sala vaga”, como era e continuou a ser comum, nas décadas seguintes, designar este tipo de divisão³⁷, embora esta sala desempenhe exactamente as mesmas funções de átrio de recepção e distribuição pelos diversos “quartos” do palácio e também de salão de festas em caso de necessidade. Segundo o desejo do conde de Tarouca seria de concepção monumental: “*O pe direito da sala ha de ser maior que o resto do edificio com hum telhado mais alto, e eu o formaria em cupola*

redonda se não quizera evitar lhe a despeza de a cubrir de chumbo, quando o dito tecto basta que seja cuberto de telhas.”³⁸.

O quarto da senhora

Do lado poente da sala dispõe-se o “quarto da senhora”, onde três antecâmaras precedem a câmara de dormir e, de certo modo, envolvem o oratório que, na primeira versão do projecto, fica na esquina do edifício (da Calçada do Combro com a Rua Formosa), de maneira “*que possa ouvir a Missa quem estiver em qualquer caza das principais do edifício.*”. Segundo o próprio autor, este oratório “*he de forma assaz bonita, e dividido pellos dous arcos que o atravessão em tres corpos de diferente figura (...)*”, uma das quais circular³⁹. A terceira antecâmara e a câmara da senhora estão situadas já do lado da Rua Formosa, “*e seguindo a moda estrangeira pus o leito no meio da parede maior, adonde fica com gala, vendo se delle todo o comprimento da terceira antecâmara, e o oratório*”, de tal modo “*que a senhora achando se dentro no seu leito veja o celebrante no altar (...)*”⁴⁰.

A possibilidade de se poder assistir às cerimónias religiosas de diversos pontos do palácio e pelo maior número possível de pessoas é verdadeiramente uma das obsessões do conde de Tarouca. Não só coloca o oratório na esquina do edifício, como numa posição tal que também “*o Marido, achando se com vizitas no seu quarto, e em lugar tão distante do oratorio, ouça tambem Missa, abrindo se a baranda, sem que os ouvintes dos dous sexos incommodem huns, aos outros (...)*”. Ora isto só é possível através do que “*os estrangeiros chamão huma bella enfilada e a louvão muito quando as portas de muitas cazas enfião direitamente humas as outras.*”⁴¹ (negrito nosso)

Estas *enfilades* eram já comuns nos palácios portugueses muito tempo antes da reforma em curso no palácio do monteiro-mor, normalmente através de portas colocadas no mesmo enfiamento junto à fachada⁴², como, aliás, seria necessário neste caso para se poder estar em contacto visual com o oratório a partir do “quarto de homem” e como se pode ver também na planta do referido palácio do Cunhal das Bolas (fig. 2). João Gomes da Silva, porém, não só continua a dar-lhes grande importância funcional e simbólica como chega a fazer três “*grandes enfiladas paralelas*”⁴³ entre a primeira antecâmara e o primeiro guarda-roupa através da sala grande.

O quarto de homem

Dentro do que é possível (e sempre que possível), o conde de Tarouca privilegia a simetria, seja na forma geral do palácio, seja na sucessão dos compartimentos. Assim, tal como o quarto da senhora teria três antecâmaras, o quarto de homem teria três guarda-

-roupas, curiosa utilização deste termo para distinguir o gineceu do androceu. Bluteau testemunha a sua presença no vocabulário português ao afirmar que um guardaroupa é um “Armario grande, portatil, em que se metem os vestidos”, mas também “A casa das cadeiras, em que os fidalgos tomão visitas. Por ser esta casa como antecâmara, pode se chamar *Prius*, ou *antecedens conclave*”⁴⁴. Com efeito, é nesta segunda interpretação da palavra que reconhecemos a tipologia que João Gomes da Silva menciona na sua documentação.

Antecâmaras e guardaroupas são, na verdade, salas que se sucedem numa gradação crescente de intimidade. E o projectista e conselheiro do programa arquitectónico faz gala em salientar que a primeira e segunda antecâmaras e a primeira e segunda guarda-roupas são semelhantes entre si. Quanto à terceira peça do quarto de homem está mais indeciso. Poderá ser a tal câmara destinada a receber visitas “*a que os Françaes costumão chamar gabinete de conversação*”⁴⁵.

Tal como o oratório está no quarto da senhora, embora senão livremente acessível pelo menos visível do lado masculino, também o quarto de homem (cujos compartimentos parecem poder ter funções mais ambíguas) tem uma peça essencial sem equivalente no quarto da senhora: a galeria, uma casa muito extensa virada a nascente, “*destinada para livraria*”⁴⁶, com grandes espaços entre janelas para as estantes. Para dar maior respiração e luz através dessas janelas é que João Gomes da Silva insistia na necessidade de se abrir uma travessa desse lado da propriedade. No fim da galeria fez ainda o conde de Tarouca um gabinete “*para escreveres*”⁴⁷, compartimento de evidente origem francesa já assinalada por Rafael Bluteau⁴⁸.

A potencial polivalência da galeria leva a que o conde proponha, mais tarde, nas suas “Anotações” com propostas de alteração ao primeiro projecto que ele próprio tinha feito, novas funções para essa divisão:

Nesta que vai de novo condemnareis talvez o veres na galeria determinada huma baranda, ou coro para istrumentos: he porque não sabeis o como hoje esta em moda fazer estas tais barandas, ou coros de musica nos saloens, e pessas grandes em que pode haver bailles, ou qualquer genero de festa (...) ⁴⁹

O quarto de homem incluiria também, do lado pátio, a já citada casa com um hipotético *Billard*, “*na qual assistirão os valets de chambre para acudir quando os chamarem*”, e uma casa e um gabinete para os filhos “*que não morarem no quarto baixo*”. A ala masculina remataria junto ao passeio elevado que fechava o pátio a norte, ao longo da travessa do Jaques, com dois compartimentos expressamente iguais e simétricos aos que rematavam a

ala feminina, embora com funções diferentes: um gabinete sextavado “*para vos vestires*”, e uma “*casa ouvada*”, rematada por uma cúpula, com saída para o passeio e que “*pode servir de ter armas, circunstancia necessária para hum Monteiro Mor*”⁵⁰.

De volta ao quarto das senhoras

Neste “quarto”, além das principais divisões já referidas havia também dois camarins, um retrete “*assaz escondido*”, um escaparate “*para guardar brincos, e tambem nelle se poderem toucar as senhoras*”, uma casa de labor, uma casa “*para nella se comer em particular com a familia*” uma casa “*que destino para o aparador sempre que se comer em publico nas antecamaras*”, uma casa “*para que nella assista a Donna*”, junto à primeira antecâmara⁵¹.

A designação “camarim” pode ser aplicada a diversas áreas quer no contexto sacro, quer no civil. Neste último, pode significar um espaço onde se tem peças raras, segundo a definição de Bluteau⁵², mas também com funcionalidade idêntica ao guarda-roupa. É esse o sentido que aliás se verifica quando o conde de Tarouca se refere ao camarim principal, que concebe todo com espelhos, esculturas e onde inclui “*hum grande almario para pendurar vestidos*”⁵³.

O termo “escaparate”, que também não é inédito, corresponde aqui a um pequeno compartimento particularmente significativo no que respeita ao aproveitamento do espaço “*entre os dous Camarins*”⁵⁴. A sua função aproxima-se da definição dada por Bluteau para esse vocábulo, embora este autor o entenda mais como uma vitrina que como uma divisão autónoma⁵⁵.

O termo “retrete”, que João Gomes da Silva usa no masculino, parece ter um sentido semelhante ao que tem hoje. Bluteau, que é um pouco ambíguo quanto ao género da palavra, é totalmente explícito quanto à sua função. Não só o define, em geral, como aposento recolhido⁵⁶ mas, mais à frente, especifica que pode ser “O aposento secreto da casa, onde se fazem as necessidades da natureza”⁵⁷.

A casa para o aparador, como se percebe, tem a função de copa. Bluteau confere ao vocábulo “aparador” uma certa amplitude entre a simples peça de mobiliário e o compartimento, mas concorda com o conde de Tarouca no seu papel de apoio às refeições, esclarecendo que é de uso próprio da nobreza e remetendo para o termo copa que “*he mais portuguez*”⁵⁸.

Finalmente, no extremo do gineceu oposto às primeiras antecâmaras, rematam a ala feminina uma “Caza sextavada” e uma “caza ouvada”, iguais na forma às simétricas do “quarto de homem” mas completamente diferentes na função. Estas duas últimas casas do “quarto das senhoras” eram destinadas às “*filhas ja mulheres*”⁵⁹.

A casa sextavada só difere da correspondente masculina porque João Gomes da Silva substitui a chaminé desta última, que aproveitaria um dos cantos mortos decorrentes da sua planta hexagonal, pelo tal nicho que “*inventarão os Francezes*” e que não é mais que uma “*alcova pequena, na qual não pode entrar mais que o leito para huma pessoa*”⁶⁰. A alcova, que na Idade Moderna é comum de norte a sul do país e de modo algum constitui um exclusivo da nobreza, está claramente definida por Bluteau⁶¹ e figura também na já mencionada planta do suposto palácio do Cunhal das Bolas como complemento indispensável das “*Duas Cameras grandes*”. Curiosamente, por trás destas, existem dois pares de pequenos compartimentos legendados como “*retretes ou Casas p.^a dormirem Criada[o]s*.”⁶²

A “*caza ouvada (...) com sua companheira semelhante que está no quarto de homem (...) termina nobremente o Pateo*” porque também tem cúpula e pode, como aquela, “*dar entrada no passeio [elevado] podendo fechar de maneira que fique reservado somente para as pessoas nobres*”⁶³.

As mezaninas

Em quase todos os palácios lisboetas da Idade Moderna há sótãos ou espaços de aproveitamento sobre o andar nobre, geralmente secundarizados nas fachadas ou mesmo escondidos do olhar exterior, destinados aos quartos da criadagem e, eventualmente, de alguns filhos e filhas mais novos. Nos palácios construídos ou reconstruídos em Lisboa nas últimas décadas do século XVII e nas primeiras do seguinte (embora as edificações desta cronologia não detenham esse exclusivo), é regra que, para as mesmas funções, se crie um andar de baixo pé-direito que aproveita a enorme diferença de altura entre os tectos das salas principais — de masseira, em abóbada, ou com qualquer sistema construtivo que lhes dê profundidade — e os compartimentos do mesmo piso mas de tecto plano. Esta solução, que, aliás, também é comum, ainda que com variantes mais eruditas e complexas, em palácios italianos desde o século XVI, é também a que propõe o conde de Tarouca para o palácio do monteiro-mor. Talvez por isso faça questão, como já foi referido, em nomear as “*cazas*” desse piso secundário pela “*expressão Italiana de mezaninas*”.

As dimensões das janelas das mezaninas justificam que lhes chame “*frestas*” e não as usa na fachada principal nem nas fachadas laterais, por onde se distribuem quase todos os compartimentos de maior pé-direito, mas apenas viradas para o pátio ou para a travessa do Jaques, nas traseiras. A única excepção é a sala central que, por ter ainda maior altura que as restantes, justificaria ter essas pequenas aberturas sobre as janelas grandes que deitam para a varanda, provavelmente na base da cobertura em cúpula: “*Nestas tres fachadas não haveria frestas em cima das janelas nobres, mais do que na sala, e somente se hão de por frestas*

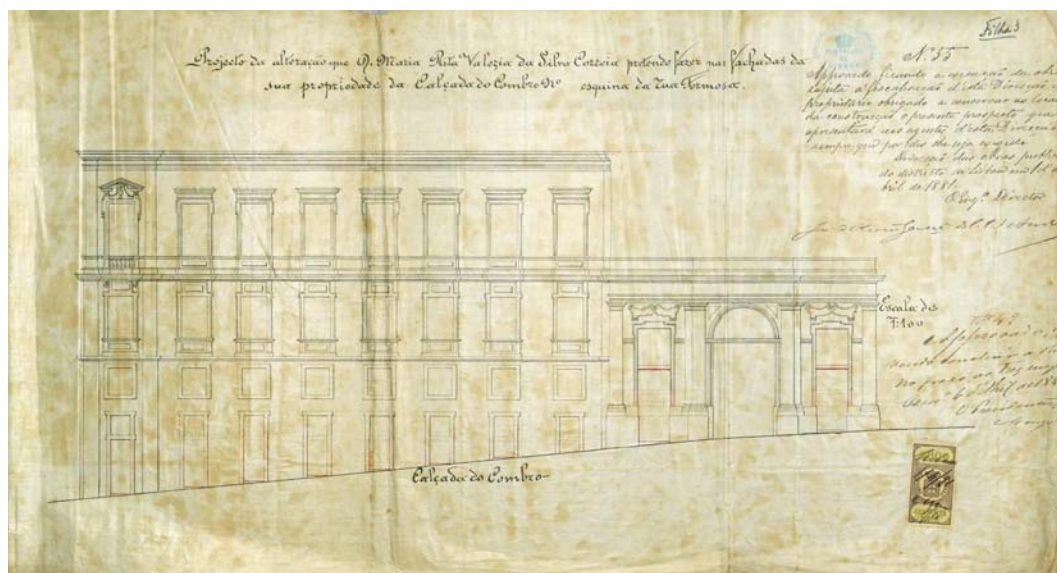


Ilustração 7
Desenho do alçado principal do palácio do monteiro-mor.
 ©ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa), Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664, fl. 3 (1881).

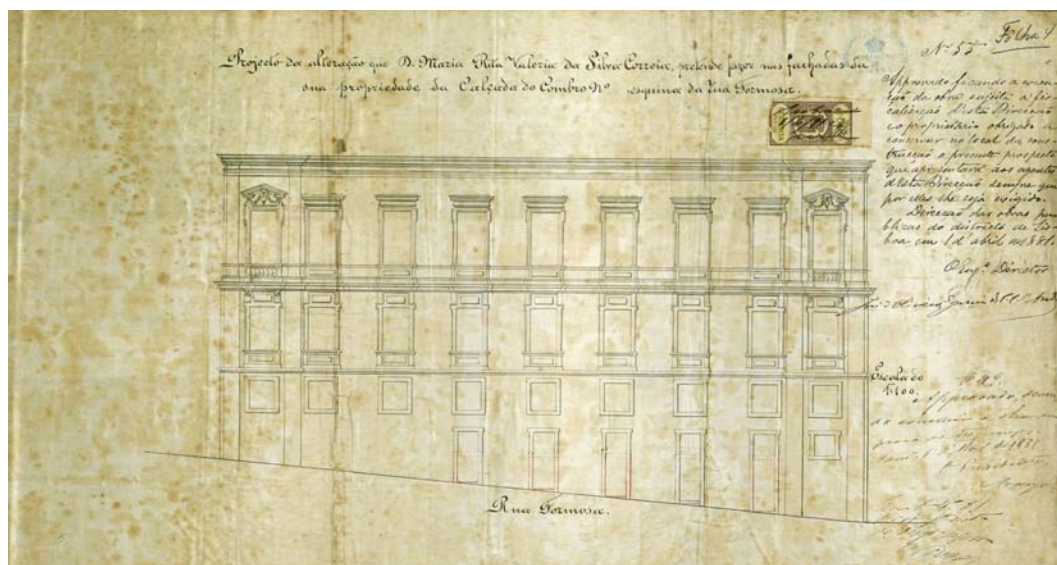


Ilustração 8
Desenho do alçado lateral esquerdo do palácio do monteiro-mor.
 ©ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA (Lisboa), Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664, fl. 4 (1881).

nas paredes para a Travessa do Jaques, e nas paredes interiores para o Pateo, em razão de que por essas partes haverá cazas de creados, e creadas (...). Informa-nos também o conde que haverá mezaninas separadas “humas para mulheres, e outras para homens” e que são acessíveis por escadas “particulares”, uma, no interior do quarto da senhora, “que vem do quarto baixo a qual he de seis palmos de largo, bem melhor que as particulares mui estreitas

de Santos Pacheco, e em cima della ha outra do mesmo feitio pella qual hão de sobir as creadas para as mezaninas (...)”, outra no interior do quarto de homem, *“de cinco palmos que desse para o quarto baixo // por cima da qual sobe outra semelhante para as mezaninas, que hão de ocupar os creados*”. Ficamos também a saber que, ao contrário do que acontece no andar nobre, onde não há corredores, *“Nas sobreditas mezaninas ha de haver repartimentos, e corredores, como se mostrará na planta dellas a seu tempo (...)*”⁶⁴,

Só fica a dúvida se a zona a que o conde de Tarouca chama, nas “Anotações”, *“quarto segundo”* se situa ou não também nas mezaninas. O que é certo é que é *“composto de Cazas pequenas, o qual pello tempo adiante pode bem servir para huma sogra (...)*”⁶⁵.

CONCLUSÕES

Pelas próprias palavras do conde de Tarouca, João Gomes da Silva, mesmo descontando o exagero da sua prosápia, confirma-se que ainda não era comum, em Lisboa, a construção de palácios com a magnificência, a simetria e a racionalidade que ele queria imprimir ao palácio do monteiro-mor seu filho.

Porém, o todo arquitectónico que hoje vemos, apesar da regularidade e uniformidade das fachadas exteriores, deve ser, como quase sempre acontecia em Portugal, o resultado das intervenções e das recomendações de diferentes arquitectos realizadas antes, durante e depois dos projectos de reedificação e de alterações enviados de Viena pelo conde de Tarouca. Esses projectos, que conhecemos apenas pelas cartas que os acompanhavam, permitem-nos concluir que o seu autor pretendia realizar uma arquitectura de cariz internacional e com poucas concessões aos modos de conceber e utilizar a casa nobre pelos portugueses, mas recorrendo maioritariamente aos seus hábitos construtivos⁶⁶. No entanto, a divisão em dois “quartos” simétricos separados pelo salão (e pelo saguão) não seria novidade em Lisboa, pelo menos enquanto intenção de projecto, já que o desenho que se supõe ser de finais do século XVII e representar o palácio do Cunhal das Bolas, embora mais rudimentar ou ingénuo, já propunha esse tipo de organização (ver figura 2).

Da análise da correspondência entre pai e filho, verificamos alguma preocupação com o conforto relacionado nomeadamente com a presença de chaminés em diversos compartimentos:

(...) no quarto [ângulo] lhe pus a chemine, moda que os estrangeiros tem introduzido porque provão que esta sorte de chemines // deixão chegar para ellas mais gente a hum mesmo tempo, e aqueção maior porção da caza.” e “Fis huma caza de vinte seis palmos no maior comprimento, sobre dezaseis, e meio de largo, para nella se comer em particular com a familia para o que não

he imprópria a porção que tem de circulo adonde leva chemine pellas mesmas rezõens que dei a respeito da chemine da caza de lavor. ⁶⁷

Essa preocupação, porém, tendo em conta a documentação que foi possível reunir, nomeadamente a desenhada, não é tão nova nem tão rara quanto os testemunhos, sobretudo de estrangeiros, têm feito crer. As chaminés estão desenhadas em quase todos os compartimentos na planta do dito palácio do Cunhal das Bolas, por vezes duas chaminés por divisão, e a necessidade da sua presença é corroborada pela já referida legenda onde se recomenda a construção de chaminés em “(...) *todas as Cazas assim dos amos como de todos os criados*”⁶⁸.

Também podemos concluir que a especialização funcional que começa a desenvolver-se em Portugal em meados do século XVIII não estaria particularmente desfasada do que se passava na Europa Central, já que João Gomes da Silva não desenha ainda aquela que é uma das divisões mais modernas do século XVIII — a casa de jantar. Na verdade ele propõe para o “quarto da senhora” uma sala destinada às refeições tomadas em família, na intimidade, mas pressupõe que as refeições tomadas em público sê-lo-ão nas antecâmaras. Para isso até precisa de um espaço específico de apoio, o “aparador”, que mais não é que uma copa. E no que se refere a corredores, que, em geral, vão-se estendendo das zonas de serviço para as outras áreas da habitação na segunda metade do século XVIII, ainda só existem nas mezaninas do palácio do monteiro-mor onde ficavam os aposentos dos criados e quanto muito, como concede nas suas “Anotações”, “*para Filhas, ou filhos*”⁶⁹ mais novos.

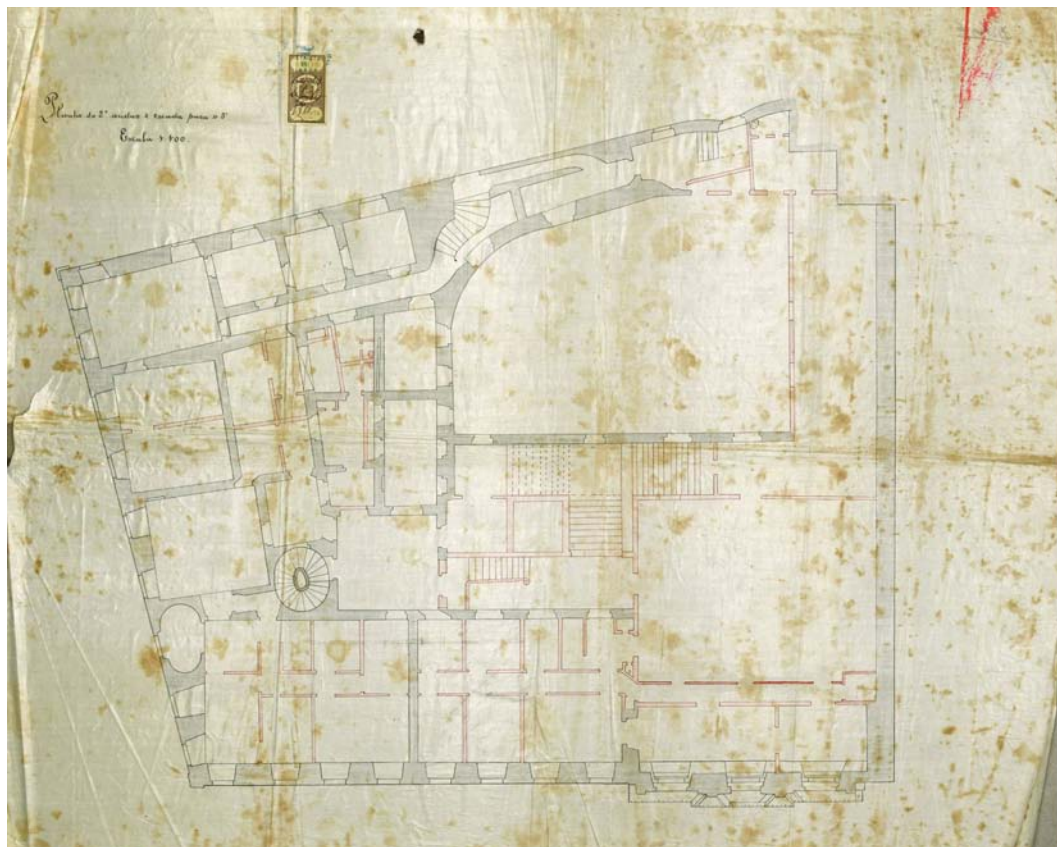
A este respeito, contudo, o mesmo autor anuncia já uma mudança de mentalidade quando alude ao facto de projectar, no andar nobre, “(...) *huma caza para os filhos que não morarem no quarto baixo* (...)”⁷⁰, possivelmente para os filhos mais velhos, ou quando informa: “*Fis junto a esta [casa] hum gabinete para os ditos Filhos* (...)”⁷¹, o que denota uma mudança do papel dos jovens no contexto da habitação senhorial, esbatendo a tradicional distância entre pais e filhos. Mas só na sua invectiva contra as saletas é que é peremptório, recusando-se terminantemente a incluí-las no projecto com esse nome e respectiva função e com a dimensão que se adivinha correspondente:

Nada he tão extraordinário como a maldita introdução das nossas saletas, pois que se passa da grande sala para a primeira grande Antecamara por huma pessa pequena contra todo o uso do mundo. O motivo he de que na saleta assiste a creada, chamada Donna // Mas qual he a razão porque essa Donna não pode assistir em huma saleta grande que tenha a figura, e uso de antecamara? He porque as senhoras querem ter as suas antecamaras fechadas? He bem fechem

a terceira antecâmara, fechem a segunda, mas não fechem a primeira, e esta seja publica patente a toda a familia como se fosse saleta. Eu segui este expediente, mas porque a Donna com os seus costumados flatos de ventosidade se não queixa se de frio em casa grande lhe destinei felizmente hum casinha separada e immediata de donde veja ao mesmo tempo quem entra pella sala, e primeira antecâmara, e quem vem pella escada particular do quarto baixo, de sorte, que nada pode escapar a vigilância desse Argus com capelo, conservando eu por este modo a ordem pompoza do quarto nobre, e essa foi a principal reforma do nosso estilo que pratiquei na minha planta.⁷²

O palácio que hoje existe, seja qual for o projecto ou os projectos que mais se reflectem na actual construção, corresponde a pouco mais de metade do que seria a intenção inicial. Inclui aproximadamente a área destinada ao quarto da senhora e ao salão e não atende a grande parte das recomendações e desejos do pai architecto amator. Só um estudo mais

Ilustração 9
Planta do piso nobre do
palácio do
monteiro-mor.
©ARQUIVO MUNICIPAL
DE LISBOA (Lisboa),
Núcleo Intermédio,
Processo n.º 45664, fl. 6
(1881).



específico poderá determinar se, ao menos, estarão nele reflectidas, como parece, algumas das alterações que o conde de Tarouca condescendeu em fazer nas anotações anexas à sua última carta.

NOTAS

¹ Segundo filho do Marquês do Alegrete e conde de Tarouca por casamento com a 4ª condessa de Tarouca, D. Joana Rosa de Menezes.

² Também Fernão Teles da Silva obteve este cargo honorífico por casamento com D. Maria Josefa de Melo (1705-1744), filha do anterior monteiro-mor do reino D. Francisco de Melo.

³ Onde viveu desde 1725 até à sua morte, em 1738, como representante diplomático da coroa portuguesa.

⁴ BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25. Estes documentos, publicados em anexo a esta comunicação, foram lidos e transcritos pela co-autora Maria João Pereira Coutinho e por si apresentados e interpretados publicamente, em linhas gerais, numa comunicação ao IV Congresso de História de Arte Portuguesa intitulada “O palácio do Monteiro-Mor e a visão da arquitectura civil lisboeta na primeira metade de Setecentos por João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca”, publicada em *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa de Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, 2012. pp. 77-84 (cd-rom).

⁵ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 1 v.º.

⁶ CARITA, Hélder - *Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros*, (Texto policopiado apresentado em Agosto de 2010 no III Encontro de Museus-Casa no Rio de Janeiro, na Casa de Rui Barbosa); MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; ALBERGARIA, Maria Isabel Whitton da Terra Soares de - *A casa nobre na ilha de S. Miguel: do período Filipino ao final do Antigo Regime*. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada ao Instituto Superior Técnico.

⁷ BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Secção de Iconografia*, D. 147 A. Publ. por CARVALHO, Ayres de - *Catálogo da Colecção de Desenhos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977. p. 104.

⁸ A própria atribuição, “escrita a lápis no verso do desenho”, é atribuída por sua vez ao olisipógrafo Augusto Vieira da Silva por Ayres de Carvalho, *idem, ibidem*.

⁹ BNP, *Secção de Iconografia*, D.148 A. Publ. por Ayres de CARVALHO - *op. cit.*

¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹ COUTINHO, Maria João Pereira - *op. cit.*

¹² Hoje em dia preferencialmente chamados *nembos*, embora o termo *membros* ainda possa ser usado em português com o mesmo significado.

¹³ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

¹⁴ *Idem, ibidem*, fls. 21-21 v.º.

¹⁵ O seus nomes próprios também aparecem frequentemente pela ordem inversa e sem hífen — Charles Augustin — e o seu apelido indiferentemente grafado d’Aviler ou Daviler.

¹⁶ AVILER, Augustin-Charles d' - *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les Figures & Descriptions de les plus beaux Batimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, ornemens & préceptes concernant la distrubuition, la décoration, la matiere & la construction des edifices, la maçonnerie, la charpenterie, la couverture, la serturerie, la menuiserie, le jardinage, & tout ce qui regarde l'art de batir; avec une ample explication par ordre Alphabetique de tous les termes / par le Sieur A. C. Daviller Architecte*. Paris: Nicolas Langlois, 1691-1693 (2 vols.).

¹⁷ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

¹⁸ MUET, Pierre Le - *Maniere de bâtir por toutes sortes de personnes*. Paris: Melchior Tavernier, 1623.

¹⁹ BLONDEL, François - *Cours D'Architecture*. Paris: Lambert Roulland, 1675-1683.

²⁰ GUARINI, Guarino - *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*. Turim: Gianfrancesco Mairesse, 1686.

²¹ ROSSI, Domenico de - *Studio d'architettura civile*. Roma: [s.n.], 1702.

²² O arquitecto italiano Antonio Canevari trabalhou em Portugal entre 1727 e 1732.

²³ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

²⁴ *Idem, ibidem*, fl. 18 v.º.

²⁵ Entre os quais, mais recentemente MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *op. cit.*

²⁶ “Numa escritura lavrada a 14 de Maio de 1728 na cidade de Lisboa ocidental, junto á Cruz de Pau, e Rua Direita da Calçada do Combro, no aposento de D. João de Sousa, Dom Prior da Colegiada da vila de Guimarães, disse êste que, como representante e procurador de Francisco Pereira da Silva Pacheco, fidalgo da Casa Real e comendador da Ordem de Cristo, e de sua mulher, D. Caetana Josefa Alberta de Lencastre, moradores em Faro, havia feito venda a Lázaro Leitão da propriedade de casas-nobres em que este vivia na dita Rua Direita da Calçada do Combro á Cruz de Pau (...)”, LAMAS, Arthur – *A casa-nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira*. Lisboa: Edição do autor, 1925. p. 77.

²⁷ “Num apontamento intitulado: «Soma de toda a despeza feita em obras de pedra e cal (...)», assinado mas não escrito por Lázaro, lê-se: «Casas nobres do Bairro Alto. (...) Reedificação das d.^{as}, escadas, frontarias, e toda a mais obra que nellas fiz depois que as comprei 23:604\$586», LAMAS, Arthur – *op. cit.* p. 80.

²⁸ SILVA, Augusto Vieira da - Sítio e palácio do Marquês do Alegrete. In *Dispersos*, Vol. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1954. p. 325-347.

²⁹ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 9 A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 351, fls. 69 -70. Vide ainda ANTT, CNL, N.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 395, fls. 61 v.º- 63.

³⁰ “QUARTO. Substantivo (...)

Quarto no edificio. A parte de huma casa grande, com serventia separada. *Aedium pars, tis. Fem. AEdificii membrum, i Neut. Columel. Plin. Jun.* Tem quarto sobre o jardim. *In eâ aedium parte habitat, ex qua prospicitur in hortum.* Fiz destas casas o meu quarto. *In hac aedium parte meam mihi habitationem selegi.*

O quarto, que os homens habitão. *Audron, onis. Vitruv.* O quarto das mulheres. *Gynaecium, i. Neut Vitruv. Cit. Andron, & Gynaecium* são palavras Gregas. Casas, que tem tres quartos. *Domus tribus membris, ou regionibus distincta.*”, BLUTEAU, Rafael - *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, architectonico, bellico, (...)*, Tomo VII. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1718. p. 23.

³¹ BONIFÁCIO, Maria de Fátima (ed.) - *Memórias do Duque de Palmela*. Lisboa: D. Quixote, 2011. p. 82-83.

³² “Casa. Peça, ou parte do edificio. Aposento (...)”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo II. p. 173.

³³ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 40 v.º.

³⁴ “SAGUAÕ, ou Çaguaõ. Segundo o Vocabulario do Arcebispo de Granada , he palavra Arabica,& val o mesmo que lugar cuberto na entrada de hũa cafa. *Vestibulum, Pronaum, & Propylæum, i. Aeut.* São as palavras Latinas, que tem mais analogia com *Saguaõ* , porèm não são propriamente isto. (...)”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo VII. p. 432.

³⁵ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

³⁶ *Idem, ibidem*, fl. 7 v.º.

³⁷ Cf. com a descrição da Casa-Nobre de Lázaro Leitão na Junqueira feita em meados de setecentos em LAMAS, Arthur – *op. cit.*, p. 146-147.

³⁸ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 8 v.º.

³⁹ *Idem, ibidem*, fl. 10.

⁴⁰ *Idem, ibidem*.

⁴¹ *Idem, ibidem*, fl. 9.

⁴² Como ainda se pode ver em toda a sua plenitude no Palácio do Marquês de Tancos e ainda se reconhece ou reconhecia há pouco tempo no Palácio dos Condes de Redondo, no Palácio de Xabregas (conhecido por Palácio do Marquês de Olhão), ou no chamado Palácio do “Bichinho de Conta”, todos em Lisboa.

⁴³ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 9.

⁴⁴ BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo IV. p. 149.

⁴⁵ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 11.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, fl. 12.

⁴⁷ *Idem, ibidem*.

⁴⁸ “GABINETE. Gabinéte. Derivase do Francez *Cabinet*, que tambem significa Camara, Camarim & Contador. Aposento particular do Principe, ou Ministro, em que estão os papeis, & em que se tratão de negocios de mayor importancia. *Conclave, is. Neut. Terent. Conclavium. is. Neut. Sueton, in vita. Domit.* Para se tirar toda a ambiguidade, podeselhe accrecentar o adjectivo *Secretius*. Retirarse o Emperador ao *Gabinete*; torna a ler o memorial. Vieira, Tomo I, p. 1045”, Rafael BLUTEAU - *op. cit.*, Tomo IV. p. 3-4.

⁴⁹ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 42 v.º.

⁵⁰ *Idem, ibidem*.

⁵¹ *Idem, ibidem*.

⁵² “CAMARIM, Camarim. Aposento, em que se tem as peças mais raras, & mais preciosas. *Cella, in qua res raræ, eximie, pretiosæ, reconditæ sunt*, ou em huma só palavra, tomada dos Gregos, & que os mais doutos não tem escrupulo de alatinar, *Cimerliarchium, ij. Neut. (Penult. long.)* Alega Vosso com esta palavra do Codex , Tit. XI. de Agric. & cent. como se naquele lugar fora escrita em Latim, mas está escrita em Grego”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo II. p. 71.

⁵³ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

⁵⁴ *Idem, ibidem*.

⁵⁵ “ESCAPARATE. Escaparâte. Receptaculo de pao, ou de outra materia, com vidros grandes, pellos quaes se vem os brincos, & peças preciosas, que nelle se encerrão. *Armarium, vitreis laminis instructum, in quo res rara, eximie, pretiosæ reconditæ sunt*”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo III. p. 208.

⁵⁶ “RETRETE. Aposento pequeno, & recolhido na parte mais secreta, & apartada da casa, & assim parece, que se disse do Latim, *Retro*. Cubuculum secretum, i. (...)”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo VII. p. 308.

⁵⁷ *Idem, ibidem*.

⁵⁸ “APARADOR, Aparadôr. A meza, ou casa, em que está o aparato dos pratos, & vasos, de que usa a nobreza, *Vid. Copa*, que he mais portuguez. (...)”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo I. p. 417.

⁵⁹ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

⁶⁰ No entanto, ao consultarmos, por exemplo, a obra Augustin-Charles d’ AVILER, *Cours d’architecture : qui comprend Les ordres de Vignole* (...) encontramos um capítulo intitulado “Des Niches en general” que nada nos diz que vá ao encontro da ideia do conde de Tarouca. AVILER, Augustin-Charles d’ - *op. cit.*, p. 168-179.

⁶¹ “ALCOVA, Alcôva, ou Alcoba. Derivase do Arabico *Cuba*, que val o mesmo, que cova, he na parte de um aposento mais recolhido hum lugar abrigado, em que està o leito. (...)”, BLUTEAU, Rafael - *op. cit.*, Tomo I. p. 226.

⁶² BNP, *Secção de Iconografia*, E. 291 V.

⁶³ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25.

⁶⁴ *Idem, ibidem*.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, fl. 21 v.º.

⁶⁶ “Conforme o documento antigo *si fueris Rome, Romano vivito more*, deveis edificar na maior parte seguindo o metodo Portuguez, mas isso não impede que emendeis em algumas circunstancias o dito nosso método, reflectindo no que tem de bom, os das outras naçoens”, *idem, ibidem*, fl. 4.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, fl. 11.

⁶⁸ BNP, *Secção de Iconografia*, D.148 A.

⁶⁹ BPE, Cód. CX/1-6, n.º 25, fl. 37 v.º.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, fl. 12 v.º.

⁷¹ *Idem, ibidem*.

⁷² *Idem, ibidem*, fl. 5 v.º.

1. CARTA DE JOÃO GOMES DA SILVA A SEU FILHO FERNÃO TELES DA SILVA. VIENA DE ÁUSTRIA, 14 DE ABRIL DE 1734.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 1 a 17 v.º.

“Paragrafo 1.º Meu Filho do meu coração Persuadindo a reza[o] e o amor a que se satisfação as pertenções dos Filhos quando são justas, e licitas, não podia eu escuzar me de fazer o que me pediste em mandar vos promptamente huma planta para a casa que quereis fabricar; Não sei se acertastes em vos entregar a minha direcção nesta matéria, porque em todas se deve recorrer aos professores, antes do que aos simplesmente curiosos que se ocupão nas artes por divertimento, e não por emprego; assim me succede a mim na Architectura, ou militar, ou Civil, nas quais não merece outra autoridade, mais que a de ter visto muito. Duvidei se dezejaveis que eu mesmo inventase a planta, ou a fizesse inventar por outrem, e ainda que o segundo meio seria talvez o mais sesudo, como o primeiro era o mais affectuozo, enpenhou me o carinho a trabalhar nesta, no que me não deveis pouco, pois que não trago, há tempos, animo para applicaçoes engenhozas.

2.º Por essas rezõens vos aconselho em primeiro lugar, e athe mando que não vos prendais a seguir o meu invento porque he totalmente oposto aos dos Architectos que ahi consultaste, e eu em algumas partes delle deitei por caminho tão novo, que [he] / fl. 1 v.º / mui possível que não sejam da approvação geral. Deixo vos total¹ para a escolha, e suposto, que haja actos em que os Conselhos dos Paes são preceitos, no de edificar por hum modo, ou por outro² milita aquella regra He huma deliberação que se costuma regular unicamente pello gosto de cada hum, e he hum Capricho que se dispensa de obediências, ou atenções comtanto que não passe a mui desordenado. Finalmente para que perçebais bem com quanta sinceridade procuro que vos não constrangais (sic) a executar o meu dessenho me explicarei com este exemplo. Se vos quizeseis agora fazer hum vestido azul, e eu vos disesse que antes o fizésseis vermelho por ser essa cor mais da moda, ficaríeis vos por ventura obrigado a seguir em modas hum velho, que por sezudeza, nem deve cuidar, nem entender muito dellas?, certamente não ficaríeis. Ora isso mesmo observai nesta planta.

3.º Em segundo lugar vos aconselho, que antes de tomares a empreza de huma casa magnifica, pezeis bem a sua importância porque, sendo muito agradável para as Familias Illustres terem nas Cortes moradas boas, e próprias, devem tambem reflectir em que se hum Palácio lhes custa por exemplo duzentos mil cruzados esses empregados em fazendas lhes renderião dez, e podia ser lhes mais conveniente augmentar de muito a renda anual, do que a Pompa. Bem

considero, que vos vedes forçado a continuar a obra que achaste começada, mas, como por experiencia geral / fl. 2 / o apetite de edificar costuma embebedar os homens, tomo a precaução de lembrar vos que sois administrador, e não Dono da obra que emprendeis, e esse he o motivo que eu tive para estudar nesta planta, que parecendo ella de grande custo, o não fosse realmente, como abaixo hirei mostrando por partes.

4.º Assentando nestas duas advertências de não vos constrangeres a seguir o meu dessenho, e de não vos corromperes pello gosto de fazer edificação pompozo passo a explicar vos o que entendo sobre as plantas que me communicastes, e sobre a que formei, e vos invio.

5.º A de Messier he absolutamente impropria para hum Fidalgo em Lisboa, e somente boa para hum banqueiro em Paris. Não tem quarto para homem sobre, nem mais do que huma antecamara grande para Mulher; tem escada sem sabor, e em algumas circunstancias irregular, alem do defeito dos tabuleiros serem mais estreitos que o comprimento dos degraos. Tem muitas imperfeições nos que chamão os Francezes tremaux, e nos dizemos membros entre as janelas, e portas; emfim não há couza alguma que a recomende se não a de custar menos que as outras.

6.º A de Canevari he tão condenavel, que se não pode ver sem enfado, e indignação, consistindo o meu principal reparo em que hum tão pobre engenho como o que se lhe conhesse pella planta se atrevesse a hir servir a el Rey. Nos riscos que vierão não se descobre qual era o seu intento no quarto alto, mas eu o infiro / fl. 2 v.º / dos disparates que fez no quarto baixo, e no outro que dizemos³ da rua, o qual somente vem signalado nos ridículos Almazeins infinitamente custozos que elle ordenava para a parte da Travessa do Jaques. A sua escada custaria muito, e tem os degraos mais estreitos nas passadas do que devem ser. Para a praticar estreitou com extremo todo o principal corpo do edificio, deitando fora algumas das casas novas que já tendes feitas, e o que sobre tudo me escandaliza da tal escada como inamissivel he que para entrar della no quarto baixo se serve de huma baranda descuberta, e muito má. Os cantos quadrados da escada no pateo darião nelle grande prejuízo, e por esta rezão os fis eu redondos na minha escada. Para huma tão má casa vos cortou muito a fachada sem se aproveitar nobremente da luz que ganhava para a parte da Igreja do Loreto, e neste mesmo erro cahio Messier. Vos me pareseis mui namorado do seu Portal, ao qual impropriamente chamais pórtico, porque Portico na Architectura he outra couza, e esta palavra não tem sinonimo em Portuguez senão talvez o de Alpendre; mas devo declarar vos que este portal, sendo de grande despeza porque em Lisboa custaria muito por falta de pedreiras as suas Colunas, Pilares e ombreiras inteiras, não he tão bom, como vos cuidais, e somente nesta corte de Vienna apontarei mais de doze melhores do que elle. Eu me espanto na verdade de que o dito portal fosse m[esmo] louvado pello Marquez de Abrantes, porque o Marquez, ainda / fl. 3 / antes de hir a Roma, e já quando eu vim desse

Reyno entendia bem a Architectura. Foi fortuna para vos que Canavari sahise de Lisboa.

7.º A planta finalmente de Santos Pacheco, ou de Diabos Pacheco he na verdade a couza mais monstroza que vi fazer a hum Architecto, se he que elle se pode chamar Architecto, he huma massa de pedra e cal com tantas paredes, e tais grossuras nellas, que se as mandar medir como se pagão aos Empreiteiros, e como eu hei de medi las se houver tempo, achareis que tem grande quantidade de pedra, e cal, mais do que a da minha planta, e não ha maior imprudência nos directores de edificios, do que empregar muitos materiais sem necessidade, devendo advertir se que a cal nesse Pais hia melhor do que nos estrangeiros, e como ahi temos a regra assertada, de que nas casas que não são de abobada não hão mister as paredes mais grossuras do que a decima parte da largura da casa, vejo o excessivo gasto de balde, que elle ordenava; Alem de não haver nem bom gosto, nem ordem, nem regularidade de Corpos e de membros, nem propriedade de uso em muitas das suas pessas fez os mais torpes resgamentos de janelas que eu já mais vi; muitas dellas tem o que ahi chamamos viagem, e contra viagem, o que em janelas se não pode perdoar: tambem eu não perdoo este defeito nas portas, mas reconheço que as vezes nos riscos pairesse não havendo, que ha viagem, e contra viagem em algumas portas / fl. 3 v.º / quando a parede de huma casa cahe obliquamente sobre a parede de outra casa, porque emtão os chamados enchalsos que estão perpendiculares para huma casa não o estão para a outra e com isso justifico duas portas da Camara na minha planta. Na escada do tal Pacheco se faria grande despeza porque os degraos seriao, como ahi se chama de engauchido que são lavrados por riba, e por baixo, e isso dobra o custo, a que se ajunta o dos balaústres, e corrimoens. Sobre o defeito de pouca luz teria o dos lanços compridos, porque em dezasete degraos ja ha descompostura para as Senhoras. Poucas vezes se vira em huma mesma planta nove escadas diversas como se observa nesta, e todas maas. Não compreendo a rezão porque fez no quarto baixo huma janela falsa para a rua formosa, e Canevari fazia mais outra para a calçada do Combro, e eu nunca as posso sofrer porque são defeito; Mas o não he que tudo o que elle fabricou embaraça notavelmente para a continuação do edificio.

8.º Quem preferise a todas as conçideraçoes a de querer esta casa bem regular havia de derrubar a parede da rua formosa aproveitando se das pedrarias, e deixando em pé o que está feito para a calçada do Combro, mas eu atendendo ao segundo conselho que vos dei no principio desta Carta de poupar despeza, rezolvi me / empregando grande applicação / a conserva la inteiramente, e a não demolir pessa alguma das que estão já formadas, fazendo somente / fl. 4 / para melhora la as pequenas mudanças de chemines, ou portas que achareis marcadas com cor diferente em huma pequena planta daquillo que ja tendes feito, a qual mando só para mostrar as emendas. Especialmente he preçizo transplantar a chemine posta já na parede exterior que olha para a Igreja das Mercês, porque em Palaçios não se admite chemine nas paredes exterior-

res, e isto mesmo determinarão Canavari, e Missier. Tambem aboli huma chemine que furaria o pavimento da terceira antecâmara, e transplantei a chemine que me prejudicava a o oratório, mas athe conservei huma torpe escadinha obscura, que não sei de que vos serve.

9.º Não posso encobrir alguma vaidade que formo da passiença e fleima que me foi preçiza para accomodar tão extraordinárias paredes a que servisem para hum quarto bem nobre, o qual quando alguém o não ache de bom gosto, não lhe pode negar a magnificença Em hum mez que vos auzenteis dessa vossa morada actual podeis fazer nella as mudanças neçessarias para que as paredes do dito quarto baixo recebem sobre ellas as paredes do alto, e a vista dessas mudanças conhecereis que não necessitava o Pacheco de formar tão torpes paredes, como as das casas que correm pella rua formosa.

Quando o ângulo de hum edificio he obtuso basta dar figura extraordinária a huma só casa como eu fis no oratório para salvar a irregularidade das outras Casas, e não devia aquelle homem hir metendo cada casa em esquadria separadamente a custa de tão grossas / fl. 4 v.º / paredes, sem utilidade, e de torpeza nas janelas. O seu principal erro foi o não sacrificar huma porção do vosso sitio para a parte da rua formosa, e assim meter o edificio todo em esquadria visto que tinheis tanto terreno. Eu pago agora a sua tontice porque não posso pella travessa do Jaques encubrir a fialdade, suposto que a dissimulo quanto he factivel, formando pella dita Travessa / na qual nunca podia haver fachada / diversos corpos entre si regulares, os quais metem o grande corpo do edificio na possível regularidade. Observai hum cunhal que cobre o angulo obtuso de duas paredes de frente da Igreja das Mercês. Esse he o lugar por donde Santos Pacheco devia cortar o vosso terreno, ainda que perdesse assas porção do sitio para assim ganhar a esquadria exterior do edificio.

10.º Refutando pois inteiramente os sobreditos tres Architectos, começarei a explicar a minha planta, mas quero primeiro apontar vos huma necessária conçideração. Conforme o documento antigo *si fueris Rome, Romano vivito more*, deveis edificar na maior parte seguindo o metodo Portuguez, mas isso não impede que emendeis em algumas circunstancias o dito nosso método, reflectindo no que tem de bom, os das outras naçoens. Os Italianos, mestres absolutamente de algumas artes, como a da Architectura, escultura, Pintura, Musica, etc., fazem Palaçios vastos, sabem melhor de que outra gente aplicar lhes os ornamentos, e ajustar lhes as proporçoens, mas cuidão pouco nas commodidades, e agazalhos para viver nelles, / fl. 5 / e na economia dos repartimentos. Os Françaes querem, mas infelizmente, igualar o estudo, e acerto dos Italianos, e nem o logrão nem conseguem formar boms edificios, açertão porem, e com ventagem a os Italianos no trabalho primoroso de madeira, com que enfeitão por dentro os gabinetes, e pessas semelhantes. Os Inglezes, e Hollandezes ignorão a Architectura, mas tem particular habilidade para aproveitar os terrenos, e ganhar todos os cómodos possíveis, distin-

guindo se com especialidade os Hollandezes em poupar materiaes, de sorte que se as outras noçoens, fortificação as paredes para sustentarem os madeiramentos, elles compõem, e enlião a travacão das madeiras de hum modo que ellas são as que sustentão as paredes. Os alemaes querem imitar os Italianos dispendiosamente com particularidade em Vienna, a donde de ordinario vem Architectos de Italia, mas não deixa de se conhecer aqui nas fabricas o mesmo humor grosseiro que ha em algumas outras couzas. Os Castelhanos não constroem nada bom por nenhum caminho, e sobre os Portuguezes não hei mister interpor juízo, mas somente agora condenarei nos nossos Palaços alguma couza, de que mui de propósito me aparte, porque nisso não fasso critica, mas fasso a minha defesa. Nada he tão extraordinário como a maldita introdução das nossas saletas, pois que se passa da grande sala para a primeira grande Antecamara por huma pessa pequena contra todo o uso do mundo. O motivo he de que na saleta assiste a creada, chamada Donna / fl. 5 v.º / Mas qual he a rezão porque essa Donna não pode assistir em huma saleta grande que tenha a figura, e uso de antecamara? He porque as senhoras querem ter as suas antecamaras fechadas? He bem fechem a terceira antecamara, fechem a segunda, mas não fechem a primeira, e esta seja publica patente a toda a familia como se fosse saleta. Eu segui este expediente, mas porque a Donna com os seus costumados flatos de ventosidade se não queixa se de frio em casa grande lhe destinei felizmente huma casinha separada e immediata de donde veja ao mesmo tempo quem entra pella sala, e primeira antecamara, e quem vem pella escada particular do quarto baixo, de sorte, que nada pode escapar a vigilância desse Argus com capelo, conservando eu por este modo a ordem pompoza do quarto nobre, e essa foi a principal reforma do nosso estilo que pratiquei na minha planta.

11.º Os merecimentos della tais, ou quais vos refiro por paragrafos distinctos, e numerados, por huma provida rezão, e he que quando vos quizeres replicar me sobre os ditos paragrafos mos sinaleis pellos seus números.

12.º Conservei o que estava feito sem embargo das suas irregularidades, antes lhe melhorei algumas, e conservei absolutamente todas as pedrarias que me avizaste que tinheis lavradas. Estendi a frontaria muito mais que Messier e Canavari; porque elles lhe farião dezasete janelas, e eu faço vinte huma; porem / fl. 6 / he menor que a frontaria do Santos Pacheco, porque elle faria vinte três, ocupando pella Calcada do Combro todo o vosso terreno, do qual eu corto treze palmos para que obraís nelle huma travessa dessa largura, suposto que inaccessível as carruages, a qual Travessa dê luz a algumas casas do quarto de homem pella parte do Loreto. Como os principais enfeites das fabricas que lhes procedem dos seus proprios corpos são, arcos, barandas, colunas ou pilares, cupolas, áticos, tímpanos, e bons feitos de escadas procurei valerme de tudo isto com a moderação neçessaria, para enobrecer o Edifício.

13.º Empreguei as janelas ja lavradas, que são muito boas, das quais não haveis mister mais

que trinta sete, pois se hão de por somente nas tres fachadas, da calçada do Combro, da Rua formosa, e da parte do Loreto se he que dali tiveres luz, e se a não tiveres basta trinta. Nestas tres fachadas não haverá frestas em cima das janelas nobres, mais do que na sala, e somente se hão de por frestas nas paredes para a Travessa do Jaques, e nas paredes interiores para o Pateo, em rezão de que por essas partes haverá cazas de creados, e creadas, as quais cazas chamarei abaixo pella expressão Italiana de mezaninas. Achando se já feitos vários cunhais, ou pilares nas duas fachadas, fiquei forçado a imita los com outros, ainda que aquelles são defectuosos por estreitos, e por ter maos capiteis. / fl. 6 v.º /

14.º Fiz vinte cinco pessas no andar nobre, sem falar nas duas que servem so de conduzir para escadas particulares, o que não sei se haverá em Lisboa em outras Cazas de Cavalheros. Estas são o Oratorio, a Sala, treze Cazas para a Senhora, e dez para o Marido, sem que nem huma dessas Cazas se possa chamar pequena a respeito do serviço a que he destinada; nellas não me parecesse que falta alguma das que se dezejão para o uso, nem tambem há alguma que se julgue desnecessaria.

15.º Fiz em baixo o saguão de sessenta e hum palmos em quadro, capaz de voltarem dentro nelle os coches a seis Cavallos, o qual he como hum Peristilo formado por doze arcos, e por ter boa altura, e ter paredes fortes, com pilares, cercadas por toda a parte das escadas, pode ser de abobada com lunetas. Porem talvez que vos para cobri lo acheis ahi, ou mandeis vir do Norte vigas com tal commodidade que vos custem menos que as abobadas; se quizeres usar dellas, eu vos enviarei hum risco de como se ha de fazer o vigamento de que ahi se não tem conhecimento. Tres daquelles arcos estão na entrada fronteiros aos tres que vão na rua, e vereis no risco do alçado que vos mando, pello do meio entrão os coches, e pellos dous juntos a elle sobem para a escada as pessoas que se apeão. Outros tres arcos opostos no saguão a estes vão para o Pateo, e sem embargo de terem vinte seis palmos de altura de luz / fl. 7 / plantados em cima de hum socolo de quatro palmos, e meio, o que tudo faz trinta, e meio. Ja ali passão por baixo da escada, e formão huma especie de pórtico a que chamaremos Alpendre. Dos seis arcos que estão nas ilhargas do saguão, em dous se metem ombreiras, e verga, que fazem huns chamados Portoens capazes de passarem por elles coches para o pateo, e em quatro, fechando os com paredes se metem portas para diversas serventias. Se eu quizera desperdicar dinheiro em colunas, e ornamentos faria este saguão digno de hum Príncipe, mas aconselho vos que o deixeis simples, porque certamente assaz enfeitado fica pella sua mesma figura regular, e podeis somente por lhe pilares de teijolo cubertos de estuque com bases de pedra sobre o socolo assima dito, porque os coches não os maltratam. Elle será muito claro, porque ainda, que a maior parte da sua luz se queira chamar segunda, essa lhe vem por muitos arcos e mui altos, e a luz que vem pellos dous portoens he primeira.

16.º Fiz o pateo, para o qual vão os coches daquelle saguão, e he tão grande o tal pateo, que haverá muitos Palaçios em Lisboa que não tenham tanto comprimento. Eu por necessidade o fiz de figura fora do uso, mas não desagradável, antes airosa, cabem nelle muitas carruages, e dá serventia para as offiçinas, estribarias, e cocheiras, adonde ha de haver vários portoens semelhantes aos dous / fl. 7 v.º / do saguão; Fecha se por huma Alameda, ou passeio de dezanove palmos de largo, sobre hum corpo de terra que não haveis de dezentulhar, mas revestir de muro, o qual muro termina em cima com grades, ou parapeito, que servem de resguardo a esse passeio, em que podereis por arvores. Elle será reservado, e commodo, porque fica ao nivel dos quartos nobres, e se a qualidade da terra não produzir arvores, sempre o podereis encher de laranjeiras em vasos, ou caixões que farão bella vista aparecendo por cima das grades, e muro para o pateo, e vos dispensarão de enfeitar esse muro com ornamentos de Architectura. Com tudo no ângulo reintrante que está no meio do tal muro será bom fazer huma fonte, ou gruta de embrechados rústicos que não custão muito, a qual por ficar de frente da porta, e entrada principal da rua, mostrará bella apparencia a quem passa pella Calçada do Combro. Se vos tivésseis poço nessa caza eu levaria com bem pouco custo a agua delle para a dita fonte, mas sempre esta será agradável se fizeres por detras da gruta, e enterrada no corpo do passeio, huma Maj de agua, com postigo para a Travessa do Jaques, pello qual se lhe introdução pipas de agua, que em dia de função solemne sirvão de divertimento a os expectadores. Este grande pateo me pensesse que não seja adornado por pilares, nem com grandes faixas, nem com janelas de mais trabalho no feitio, que o mui ordinario, e que somente o corpo da escada saliente / fl. 8 / leve pilares de teijolo com bases, e socolo alto de pedra.

17.º Fis huma escada de treze palmos de largo, certamente para mim bella, porque nunca vi alguma que como esta cercasse por toda a parte a sala, e saguão, sem por isso impedir que da sala se entre nobremente para as antecamaras, e guardaroupas. A dita escada, que aos Ignorantes paresserá custoza, he a que se podia ahi fabricar com menos despeza, porque não tem corrimõens primorosos, nem grades, nem hum so degrao laurado de engauchido, nem mais ornato, que de pilares em que vão rematar socolos de pedra declives, nos quais socolos encaxão os fins dos degraos. He muito clara, commoda, larga, e nada descomposta para as Senhoras o que tudo vereis na planta della, que me pareceu mandar vos, separadamente, formando a com grande petipé, e envolvendo a com a do saguão; ali se mostra que aproveitei os degraos que tendes lavrados. Como em cada hum lanço não ha mais que seis degraos, nem a escada he perigoza para creanças, nem penoza para velhos.

18.º Fis a sala de sessenta e hum palmo em quadro como o saguão que esta debaixo, e nella pus doze aberturas de portas, e janelas. A porta que entra da escada para a sala tem aos seus lados duas janelas para a mesma escada, e estas são segundas luzes, mas quazi tão claras como pri-

meiras. Tem mais a sala outras duas janelas para a escada nas paredes das ilhargas, e tem duas portas para a primeira antecamara, e duas para a primeira / fl. 8 v.º / guardaroupa. Na parede para a parte da Calçada do Combro tem com luz primeira duas janelas, e huma porta, que, cahem para a baranda, em cima destas leva tres frestas para ainda mais luz semelhantes a outras tres frestas que dão para a escada, de sorte que quando tudo estiver patente ha de receber luz ou primeira, ou segunda por doze, ou janelas, ou frestas, sem falar na luz de duas portas, que fazem o mesmo effeito que as janelas. O pe direito da sala ha de ser maior que o resto do edificio com hum telhado mais alto, e eu o formaria em cupola redonda se não quizera evitar lhe a despeza de a cubrir de chumbo, quando o dito tecto basta que seja cuberto de telhas.

19.º Fis para ennobrecer a fachada huma baranda de cincuenta e nove palmos de comprido sobre dezasseis de largo a qual pus sobre a entrada principal, não por entender que na Calçada do Combro tenham muito uso barandas, mas porque esta condecorando a entrada deixa luz primeira, e viva para a sala. A dita baranda he descuberta, e tem total regularidade no frontespício, e nos seus lados. Ha de ser ornada com pilares, e sobre a cornija principal haverá hum atico, e hum tímpano na forma do risco do alçado ao qual vos chamais profil impropriamente porque o profil he aquillo que os Architectos chamão talho, ou tambem espaçado. A dita Baranda sera lajeada com correnteza tão declive que não faça alguma chuva prejuizo as Cazas, tera grades de pedra / fl. 9 / sobre Cornija, Frizo, e Architrava, sustentadas pellos seis pilares rústicos e pellos arcos da entrada. O corpo da dita entrada a o qual cobre a baranda he reintrante no edificio de tres palmos, e meio, para que nesse terreno se ponhão a sapata e os tres arcos, e seus socolos todos a nível, e o dito terreno depois da sapata vá declinando para a Calsada, conforme ella desser. Os dous arcos que dão luz ao saguão levão grades sobre peitoris fundados nos primeiros tabuleiros da escada. Nas paredes dos lados da Baranda ha portas para a primeira antecamara, e para a primeira guardaroupa.

20.º Fis nestas duas cazas de 59. Palmos sobre quarenta e quatro e entre si semelhantes huma couza que não vi em Palácio algum e que seria mui estimada em outros Países; os estrangeiros chamão huma bella enfilada e a louvão muito quando as portas de muitas cazas enfião directamente humas as outras. Ora nesta planta sucede haver tres grandes enfiladas paralelas no lado grande, alem das enfiladas menores em outros lados, e na primeira antecamara se vem com novidade tres enfiladas a saber, duas que atravessão a sala, e huma que atravessa a baranda. Estas todas podereis franquear abertas em hum dia de função mas no serviço quotidiano tereis aberta aquella de que gostares, e tambem podereis interrompela entrando em algumas pessos por hum modo, e em algumas por outro. / fl. 9 v.º / Nestas primeiras antecamaras, e guardaroupa ha huma janela que cahe para a escada, e he posta sobre o arco, ou architrava que eu apontei na planta especial que mando da escada, dizendo que por elle se começava a sobir a sala depois

da entrada para o quarto baixo, o que agora repito para melhor inteligência da planta.

21.º Fis a segunda antecâmara de cincoenta e oito palmos, sobre quarenta e meio, a qual se comunica com cinco cazas por tres lados.

22.º Fis a terceira antecâmara de sessenta sobre quarenta palmos, e a formei com os cantos redondos, assim por lhe dar variedade nessa especie de ouvado, como por poder servir me das paredes todas do quarto baixo, consistindo absolutamente neste expediente o remedio para a feia irregularidade, e estranha fabrica das atis paredes; Esta terceira antecâmara he mais estreita que a primeira ainda que tem maior comprimento, porque, como naquella se entra atravessando a pella sua largura lhe dei toda a possivel.

23.º Fis por esta mesma cauza, e para ganhar a esquadria na parede da rua formosa o oratório vizinho da segunda, e terceira antecâmara pondo o no angulo do edificio, porque ainda que dezejando as senhoras ter as suas antecâmaras fechadas, talvez se julgara defeito passar o Cappelão pella segunda antecâmara Esse defeito na verdade fica bem dourado pella circunstancia tão comoda, e tão estimavel de que possa ouvir a Missa quem estiver / fl. 10 / em qualquer caza das principais do edificio. He bem agradável que a senhora achando se dentro no seu leito veja o celebrante no altar, e não he menos que o Marido, achando se com vizitas no seu quarto, e em lugar tão distante do oratorio, ouça tambem Missa, abrindo se a baranda, sem que os ouvintes dos dous sexos incommodem huns, aos outros, e não haverá ja mais tanta familia domestica de huma caza, quanta he a que pode aproveitar se da boa situação deste Oratorio. Elle he de forma assaz bonita, e dividido pellos dous arcos que o atravessão em tres corpos de diferente figura: no circular ha duas janelas, em cujos vãos se podem por athe a altura do peitoril caixões de vestimentas, e ali se ouve tambem Missa por detrás do nicho do Altar. O maior comprimento do oratório he de trinta e quatro palmos, e meio, e a maior largura de dezanove. Nelle se poderão fazer os enfeites de Architectura que permitir a bolsa, ou que inspirar a devoção.

24.º Fis a Camara de quarenta e hum palmos sobre trinta, e quatro a qual tem portas para quatro cazas o que dá muita commodidade, e seguindo a moda estrangeira pus o leito no meio da parede maior, adonde fica com gala, vendo se delle todo o comprimento da terceira antecâmara, e o oratório

25.º Fis o principal Camarim de vinte seis palmos de comprido: sobre vinte tres, e meio, e foi preciso por lhe janelas para a Travessa / fl. 10 v.º / do Jaques mais juntas do que os das três fachadas para que estas guardassem a mesma proporção que as de hum corpo immediato, o qual corresponde / metido em esquadria / com outro corpo que vai sobre o jardim; De serem as ditas janelas mui juntas segue se o poder adornar se este Camarim todo com Espelhos, e esculturas, escuzando tapiçaria, allem de que essas muitas janelas dão alguma representação aos corpos que ficão para a dita travessa nos fins das alas, ou Azas, os quais corpos de outro modo

serião semsabores. Esta expressão de alas he estrangeira, mas eu não sei como nomear vos em Portuguez aquelles corpos que estando pegados a principal porção do edificio se distinguem delle do mesmo modo que as peninsulas se distinguem da Costa do Mar. No dito Camarim há hum grande almario para pendurar vestidos.

26.º Fis o segundo Camarim de vinte e tres palmos e meio em quadro, entre o qual, e a Camara ha retrete assaz escondido.

27.º Fis entre os dous Camarins hum escaparate de quinze palmos sobre onze para guardar brincos, e tambem nelle se poderem tocar senhoras.

28.º Fis huma caza de louvor de trinta palmos, e meio sobre vintasete, a qual na planta vos ha de paresser que he esgonça / erro que eu não fiz jamais / mas os seus três ângulos são perfeitamente rectos, e no quarto lhe pus a chemine, moda que os estrangeiros tem introduzido porque provão que esta sorte de chemines / fl. 11 / deixão chegar para ellas mais gente a hum mesmo tempo, e aqueção maior porção da caza.

29.º Fis huma Caza sextavada de vinte e oito palmos, e meio no maior comprimento, e dezasete de laergura, com todas as paredes, e membros nella iguais, e pus lhe o que ha poucos annos inventarão os Francezes chamando lhe nicho, que vem a ser alcova pequena, na qual não pode entrar mais que o leito para huma pessoa. Esta caza com a sua immediata que he ouvada destino para filhas ja mulheres.

30.º Fis a dita caza ouvada de vintenove palmos de comprido sobre dezasete de largo, a qual, como digo destino para filhas. Ella com sua companheira semelhante que está no quarto de homem tem varias utilidades porque com cupola termina nobremente o Pateo, fazendo semetria com o corpo quazi ouvado da escada, que sahe para o dito pateo, e servem de dar entrada no passeio podendo fechar de maneira que fique rezervado somente para as pessoas nobres.

31.º Fis huma caza de vinte seis palmos no maior comprimento, sobre dezaseis, e meio de largo, para nella se comer em particular com a familia para o que não he imprópria a porção que tem de circulo adonde leva chemine pellas mesmas rezões que dei a respeito da chemine da caza de lavor. / fl. 11 v.º /

32.º Fis huma caza de vinte oito palmos sobre dezouto, que destino para o aparador sempre que se comer em publico nas antecamaras, e nesta caza dezemboca a escada particular que vem do quarto baixo a qual he de seis palmos de largo, bem melhor que as particulares mui estreitas de Santos Pacheco, e em cima della ha outra do mesmo feitio pella qual hão de sobir as creadas para as mezaninas, e tem a sua entrada junto da Caza de comer.

33.º Fis huma caza de vinte sete palmos de comprido sobre dezouto de largo que destino para que nella assista a Donna, e se prezerve como ja disse acima de tomar ventosidades na primeira antecamara

34.º Fis tratando do quarto de homem a primeira, e segunda guardaroupa semelhantes a primeira, e segunda antecamara sem outra diferença se não que a segunda guardaroupa he hum palmo mais comprida sendo de Cincoenta, e nove.

35.º Fis para terceira pessa, e talvez camara deste quarto destinada a receber as vizitas huma caza a que os Françaes costumão chamar gabinete de conversação, de quarenta palmos e meio de comprido sobre vinte nove de largo, e esta será clara ainda quando lhe falte luz da parte da Igreja do Loreto, da qual luz me não informaste athe agora.

36.º Fis na esperança que haja esta dita luz huma galaria / fl. 12 / de outenta e dous palmos e meio sobre vinte sete de largo, destinada para livraria com os membros entre as suas janelas mui grandes para a commodidade de por livros.

37.º Fis no fim dessa galaria hum gabinete de vinte quatro palmos sobre dezanove para escreveres: o qual tem sahida com escada no jardim.

38.º Fis hum gabinete para uos vestires sextavado, em tudo igual ao outro da mesma figura que está no quarto das senhoras, mas este em lugar de nicho, leva chemine.

39.º Fis contiguo a elle huma Caza ouxada igual a outra que está no quarto das senhoras a qual da tambem entrada para o passeio, e esta pode servir de ter armas, circunstancia necessária para hum Monteiro Mor. O seu telhado he em cupola

40.º Fis ao lado da segunda guardaroupa huma caza de quarenta e tres palmos, e meio de comprido sobre dezouto de largo que ainda que estreita pode levar hum *Bilhard*, e he mui clara, na qual assistirão os *valets de chambre* para acudir quando os chamarem, e por ella se pode o Dono da Caza servir quotidianamente para a livraria e gabinetes, tendo fechadas a segunda guardaroupa, e a camara de receber vizitas. Entre esta Caza, e a Livraria vai outra, que não tem mais uso que dar varias entradas, e especialmente para huma escada de cinco palmos que desse para o quarto baixo / fl. 12 v.º / por cima da qual sobe outra semelhante para as mezaninas, que hão de ocupar os creados.

41.º Fis huma caza para os filhos que não morarem no quarto baixo de vinte, e sette palmos de comprido sobre dezaseis, e tres quartos

42.º Fis junto a esta hum gabinete para os ditos Filhos de dezaseis palmos, e tres quartos de comprido sobre quinze, e meio de largo.

43.º He de advertir que sobre todas as Cazas que tem luz para a Travessa do Jaques, e que tem luz para o pateo / excepto as primeiras antecâmaras, e guardaroupa, que tambem tem luz para elle / ha de haver mezaninas, humas para mulheres, e outras para homens, e que se hão de alumiar por frestas de fabrica muito simplez postas sobre as janelas grandes, as quais podem ser tambem simplez tanto no pateo, como na dita Travessa, com declaração que o Camarim principal da Senhora, e o gabinete de escrever no quarto de homem hão de ter frestas para a

travessa mas não para a rua formosa nem para a parte do Loreto. Nas sobreditas mezaninas ha de haver repartimentos, e corredores, como se mostrará na planta dellas a seu tempo; Bem entendido que sobre as antecamaras, Camara, e Oratorio, guardaroupas, Camara de vizitas, e galaria não ha de haver mezaninas, e terão pé direito de toda a altura competente, por cuja rezão torno a dizer, que nas tres fachadas grandes não ha de haver frestas excepto as da Sala no que / fl. 13 / evitaes muita despeza.

44.º Entre as despesas, que eu vos poupo huma he esta, que digo das muitas frestas; outra a da exsesiva grassura das paredes que fazião Santos Pacheco, e Canavari; Outra da altura da fachada, porque sendo a de Canavari exseçiva, he tambem demaziada a do Pacheco, que poem na parede do quarto alto desde a faxa da sacada das janelas athe a Cimalha grande trinta, e sete palmos, quando bastão, e sobejão trinta e quatro, e assim vos poupo três palmos de altura em todas as paredes do edificio; He bem verdade, que no corpo somente da sala ponho maior altura que Pacheco, e tanta como Canavari; Outra despeza poupada he, a do portal de Canavari, porque, ainda que os tres arcos, com os seus ornamentos, hão de custar consideravelmente, não será tanto como o dito portal, e Balcão com janela em cima, que elle fazia; Outra despeza he da escada, porque, como ja vos disse acima a minha não leva pedrarias de presso, e suposto que tenha maior numero de degraos, que as outras, tambem com ella se cobrem varias cazas de lacaios que seria precizo fazer em outra parte.

45.º Em opposição destas adiçoens que poupo me podem acusar do que vos faço despender no dezentulho, mas a isso respondo que Santos Pacheco dezentulhava mais do que eu, e que se Canavari; e Missier dezentulhavão menos que eu, tambem Vos / fl. 13 v.º / vos construíão muito menor caza, e eu não deixo de evitar huma boa porção de dezentulho com a Alameda, ou passeio que faço, e com o jardim; quanto mais que o medo que vos tendes do dezentulho he injusto, porque elle não ha de custar depois aquillo que por agora se vos representa na imaginação; e finalmente eu sempre aconselharei que ninguem cuide em forrar gastos que servem de melhorar os sítios, e que antes os forrem na construção das obras, para o que há huma consideração mui solida, a qual he que o erro em algumas das cazas pode emendar se sem grande consequencia, mas o erro em dispor a situação, e ordenar os fundamentos não tem depois outro remedio mais que o derrubar as obras começadas.

46.º Quanto ao jardim em que agora falei vos digo que eu não sei que extensão de terreno tendes para elle; e que contentando me prezenemente do espaço que deixaria a nova travessa, que aconselhei acima, que abrisseis da Calçada do Combro para a travessa do Jaques nesse tal espaço formo hum pequeno jardim, que por ser dentro na Cidade não he desprezável. Tambem o não he pella sua figura, suposto que se parte tanto da comum. Eu não so ignoro quanto sitio tendes de que nunca me informastes, nem respondestes sobre isto a Manoel, mas

tambem ignoro em que altura ficara esse jardim para a rua, e nessa duvida lhe fis no canto para as travessas huma escada de quatro palmos, e meio / fl. 14 / em que vos poreis, mais, ou menos degraos conforme a necessidade, e no alto desta escada fis huma gaiola para pássaros ; sempre me parecerá acertado que o jardim não fique no nível do quarto nobre mas o passeio sim, e que para o jardim se dessa ao menos por seis degraos, e para o passeio por hum somente a respeito das chuvas: a rezão desta diferença que quero he, que o passeio convem que seja rezervado, pois que comunica os quartos da Senhora, e do homem, que se sirvão delle as Pessoas nobres, mas não os Creados aos quais não se pode rezervar o jardim – e especialmente ao jardineiro: E assim fazendo no passeio que fica mais alto hum parapeito, e pondo lhe huma grade no fim do pequeno tabuleiro triangular que vereis na planta estará impedida, a passagem continua do passeio para o jardim ao qual eu destino para flores na esperança de que tenhais agua com que regalas, e se não ficará servindo de quintal.

47.º Se o dito passeio em que já vos tenho falado muito não vos agradar tanto como a mim, podeis em vez de lhe por arvores fecha lo com alguma espeçie de tecto para que sirva sempre de se communicarem os dous quartos nobres.

48.º Assim elle, como tudo o mais de que trato ha de padecer as criticas, e acuações a que são expostos todos os desenhos, e como seria possível que quando eu desprezo tanto as plantas, que me mandastes deixem os autores dellas, e os seus / fl. 14 v.º / parciais de reprovar a minha. Eu a não deffendo, e vos torno a declarar que vos deixo absoluta, e inteira liberdade, para que não uzeis della, ao que somente acressento, que se quizeres usar de huma parte, reprovando outra, e nesse cazo me apontares o defeito, verei se há modo de remedia lo, porque reconheço muito possivel, antes provavel, que ajuntando se a minha occupação os pezares, e cuidados com que ando justamente afflito, nãoesteja em termos de esperar felicidades nos inventos.

49.º Por estes estorvos que vos digo não mando por agora todos os riscos neçessarios para a boa intelligência da fabrica como serão o alçado interior do pateo, o Talho, ou espacato de pessos principais, as ignografias do quarto em baixo do quarto de homem, das Cavalariças; Cocheiras, e offiçinas que se hão de acressentar as que estão feitas.

50.º Tudo isto vos remeterei com promptidão se vos determinares a seguir a minha planta, e se me mandares a daquelle, que chamamos andar da rua que tendes já feito para a calçada do Combro, e na rua formoza, porque sem isso nunca posso saber bem de que modo hei de fundar as Cazas, pois nas que agora ordenei, caminhei como se diz vulgarmente as apalpadelas, porque ainda que me vali, e com difícil estudo, das paredes já feitas não posso saber, se as que acressentei de novo no quarto da Senhora vão fundadas como dizemos / fl. 15 / no ár, o se tem em baixo fundamentos em que se firmem. Se as achares fundadas no ár entendei que não he por ignorância, se não porque faltando me a vossa informação pedida não quis perder tempo

em aguardar a resposta, visto que se não poderem fundar se sobre os baixos, servem ao menos de mostrar vos qual era a idea.

51.º Prezentemente vos mando cinco plantas, huma do quarto baixo da parte das Senhoras somente, feita pello mesmo petipé de Santos Pacheco, Canavari; e Missier, para que possais bem conferir a minha ideia com as suas. Nessa mesma planta há mais outro risco que contem a parte do quarto baixo já fabricada, mostrando nelle com três cores diferentes as emendas, e o modo com que planto as paredes do quarto nobre sobre as paredes que fez Pacheco. Duas mesmas plantas de todo o quarto nobre do edificio, mas huma em maior petipé para que o pedreiro conheça bem as proporçoens das cazas, em cujos membros de portas, e anelas não há huma so polegada de differença de humas para as outras, e esta exactidão lhe mostro pellas linhas de pontos, que signalão as notaveis enfiladas, de sorte que, tanto elle puzer os meios das portas adonde as linhas os pedem não pode errar membro algum dos lados das ditas portas. Nesta mesma planta aponto os parágrafos da presente carta, a que me reporto para a explicação / fl. 15 v.º / e aponto os tamanhos das cazas, e grossuras das paredes. Outra planta que mostra a ignografia da escada, promiscuamente com a do saguão, e ali escrevi tudo o que me pareceu util para instruir o Pedreiro, mas para que contivesse essas instruções a fiz em grande petipé. Outra planta he a do Alçado de huma porção com o meio da fachada, cujo resto deve prosseguir na mesma forma desta, e para que vos conferisseydes esse alçado com o de Canavari vai no seu mesmo petipé. Também vos restituo todos os riscos que me mandastes, e porque dous vinhão muito rotos os forrei de pano.

52.º Torno a falar vos do portal de Canavari não só porque vos agrada tanto, mas porque talvez se achará feito, e não quizera que perdésseydes o seu grande custo. Nesse cazo podeis empregalo, tirando fora os três arcos exteriores, e seus pilares rústicos, e pondo o dito portal com duas grandes janelas aos lados; mas, como elle tem quinze palmos de abertura, e os meus arcos não tem mais que treze, se a verga, e cimalha estiverem feitas, será preçizo para o applicares que deiteis fora os primeiros dous lanços de escada que sobem para os primeiros dous tabuleiros, pondo ali grades, e contentando vos com os outros dous lanços que descem tabuleiros para o saguão. Bem entendido, que se o dito portal não está feito com summa ventagem que façais os ditos arcos, e não o portal. / fl. 16 /

53.º Também não posso deixar de lembrar vos que se o amor da regularidade for em vos mais poderozo que a economia de evitar despezas, tendes o modo de fazer o edificio uniforme derubando as cazas na rua formosa, e fazendo hum quarto para a Senhora da mesma construção, e ordem que o quarto de homem que eu pus para o Loreto, sem outra alteração mais, que a de devidires o campo que toma a livraria em três pessas que sirvão de camerins, e caza de lavor, porque isso basta para que fiquem as Senhoras bem accomodadas, com tanto que se satisfação

de terem somente duas antecâmaras. Nesses termos havia de contar se o que está já fabricado por huma linha desde o cunhal da calçada do Combro, athe hum Cunhal, em que já vos falei acima no paragrafo 9.º que estará, pouco mais ou menos de frente da Igreja das Mercês. Ora emtão o terreno que desprezareis, ou havíeis de deixalo para o serviço publico, ou ocupalo com pequenas cazas de aluguel pegadas a caza nobre, e nesse cazo não derrubáveis toda a parede já feita por ali, porque somente arebatareis; mas em fim esta he huma idea na qual, se ganháveis total regularidade despendíeis considerável dinheiro, de sorte que nella não interporei juízo.

54.º Alguem vos diria que para lograr regularidade, vos, em lugar de cortares as cazas feitas na rua formoza, fabricásseis o / fl. 16 V.º / quarto de homem / tendo para isso terreno / com a mesma figura exterior, e obtuza que fez Santos Pacheco, mas isso reprovoo eu com a reflexão de que vos ficava tão grande o quarto de homem que não teríeis familia com que enche lo. Alias reconhesso que daquella sorte era o edificio muito mais regular do que da sorte que vai na minha planta; duvido porem emquanto me não informais que tenhais sitio para fazer o dito novo corpo obtuso.

55.º Acabo declarando vos o meu maior embaraço. He que os petipés de todas as plantas que me mandastes são errados entre si, posto que se quizerão immitar, e errados nas suas próprias divizoens, e assim não posso eu assegurar me na verdadeira medida de todo o vosso terreno, de sorte que será possível que sem culpa minha acheis que se não ajusta fielmente o meu dissenho com o vosso sitio, e deveis primeiro de tudo fazelo medir exactamente por pessoa capaz com réguas, e não com cordel, advertindo, que quando medires as paredes exteriores não se hão de por essas tais réguas obliquamente como sobe a Calçada, mas hão de por se ao nivel, porque, alias, seria a medida errada. Santos Pacheco equivocase nessa medida nas suas mesmas plantas, e eu gouernando me pella extensão que vejo nellas mais ventajosa acho que o Comprimento pella calçada do Combro he de trezentos setenta, e dous palmos, e meio. Eu tomo para o meu dissenho, contando pellos quartos baixos cujas paredes por fora são / fl. 17 / mais grossas do que as altas, trezentos cincoenta e nove palmos e meio, de sorte que deixo ainda treze palmos para a travessa nova que vos aconselho, e se vos agora, examinando o sitio de novo, vires que a travessa não pode ser tão larga, mo avizareis, para que se mude a planta, excepto se a diferença for tão pequena que não prejudique muito a luz da livraria. Acho nas medidas de Pacheco pella parte da Calçada do Combro o seguinte.

Em vinte três janelas cada huma com seis palmos, e meio de luz..... p.os 149 ½

Em vinte dous, chamados membros entre as luzes das janelas a nove palmos..... p.os 198

Em quatro desses membros, observando os nas ignografias, porque no alçado estão confusos há de excesso aos outrosp.os 12

Nas maiores distancias dos dous cunhais, athe as luzes das primeiras janelas, a seis palmos

e meiop.os 13
São em tudo p.os 372 ½
Eu empreguei em vinte huma janelas ja lavradas p.os 136 ½
Em vinte membros como os já feitos p.os 180
Na diferença de seis membros maiores que os outros p.os 30
Nos dous cunhais athe a luz das janelas do quarto baixo p.os 13
Na largura da nova travessa que aconselhei p.os 13
São em tudo p.os 372 ½
56.º Pella parte da rua formoza regulei os membros como já estão feitos, e pellas partes da Travessa do Jaques, e da nova / fl. 17 v.º / travessa futura dispus os membros como achei que convinha.

Ora Deus nosso Senhor pella intercessão de sua Maj Santissima vos encaminhe em todo, e vos deixe lograr esta noua caza se a fizeres, em companhia de Vossa Mulher, a cujos⁴ me ponde, e de vossos filhos. A elles, como a vos lanço a bênção. Deus uos guarde m.es a.es como dezejo. Vienna de Austria 14 de Abril de 1734

Vosso Paj que muito vos ama⁵”

2. CARTA DE JOÃO GOMES DA SILVA A SEU FILHO FERNÃO TELES DA SILVA. VIENA DE AÚSTRIA, 15 DE DEZEMBRO DE 1734.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 18 a 23 v.º.

“Meu Filho do meu coração He necessário fazer commigo hum grande esforço de sofrimento, para que achando me atormentado de huma torrente de desgraças continuadas, e actualmente enfermo de gota, vos escreva em matérias de tão pouca consideração, como são Fabricas, e Plantas: Porem julgando possivel que vos espereis alguma resposta minha, e que na demora recebais prejuízo grave, não quis encarregar me desse escrúpulo, e assim vos responderei com muita boa vontade, mas com muito mau humor. Por João Pires vos mandei huma carta mui dilatada que continha 56 Capítulos, e como vos não sois homem mui dado a leitura julgo que a lereis huma so vez, e muito depressa, quando ela necessitava de quasi se tomar de cor para perceber bem o dissenho, em que se reflectia, e para se responder as criticas que eu suppunha naturais nos Architectos que vos servem de Consultores.

Vos me pedistes huma planta em que eu trabalhei todas as noites inteiras de hum inverno, e confeço que não tomei essa penosa fadiga tanto por afago paternal, quanto para apartar a immaginação de horrores, que então me afligião como futuros e que agora me afligem ainda

como passados.

A dita planta que communicada aqui a Pessoas inteligentes / fl. 18 v.º / foi summamente louvada vos remeti com expreções modestas, dizendo vos que as communicasseis aos vossos Architectos, e sobretudo vos encareguei o mesmo que agora encarego, mando, e ordeno, e he que vos não prendais, nem constrangais a segui la, declarando vos que em a executares me não fazes lizonja, nem ponho nisso empenho, ou gostos: porem acrescento huma circumstancia, alem daquela primeira ordem, e he que não admito mistura, entre o meu invento com o invento daquelles tais doutores Architectos, e que deveis seguir ou hum, ou outro, porque eu não deixarei mutilar, estropiar, e remendar o que inventei, por homens que certamente vos aconselham mal, e que tem curto conhecimento da Arte que profecção, aproveitando se hum delles chamado Carlos Martelo da vossa credulidade, e pouca experiencia de obras para vos persuadir dezatinos, e ate falsidades.

Como eu tenho provas / pois que deixei copias de tudo o que me inviaste / das ideas de Santos Pacheco, e Missier não me cansarei em falar mais delles, e so tratarei agora daquelle novo animal com que me alegais, o que na verdade me faz ter compaxão de vos, pois o credes, e dizeis que elle he certamente bom Architecto, e seguro; a que respondo que para o vos reputares por seguro he necessário / fl. 19 / que elle haja edificado muito, e que eu o supponho tão seguro na Arte, como nas informações que vos deu de si, as quais vos declaro que são todas falsas. Diz o dito Senhor Carlos Martelo que fora aqui Capitão Ingenheiro, e mandando eu examinar isso nos livros do Commissariado que corresponde as nossas vedorias não se acha que tal homem fosse; nem Capitão, nem Official. Informei me com Marinoni Mestre deputado, ha muitos annos pello Emperador para os engenheiros, e este o não conhece. Tambem o Baron Ficher nascido aqui, e primeiro Architecto do Emperador não o conhece. Tambem João Lucas Architecto do Principe Eugenio, e antigo aqui não o conhece. Porem mandando ouvir nisto a Beduzi, a quem nunca falei, dis que o conhece mas que não sabe que elle fosse Official, e que não achou nelle nenhuma luz de Architectura Civil. Diz mais o Senhor Martelo que em Hollanda foi Tenente Colonel (sic), e isso tenho por impossível porque os Holandezes não costumão adoptar, ou receber officiais que vem de servir outras Potencias, e em Hollanda são necessários largos annos de servisso para chegar a Tenente Colonel (sic). Diz mais que na Haija me falou, e na caza que elle fabricou para o Conde de Obdam, mente porque eu me não lembro de ver tal homem, e nunca entrei na tal caza nova do Conde de Obdam senão muito tempo depois de acabada / fl. 19 v.º / quando, em huma unica vez fui vizitar sua Irmãa, porem ainda mente mais em dizer que elle fabricou aquella caza porque o mesmo Obdam era o primeiro Architecto della, e se serviu para os adornos de hum Francez Marot, e de seu filho aos quais Estevão conheceu, e servia se o Obdam para

as disposições essenciais da construção de hum chamado Dussar tão bem conhecido de Estevão. A dita caza que he mui brinacada, e cheia do que nos chamamos Framenquerias não deve dar regras para a Architectura. Diz mais o Senhor Martelo que percebeu bem na minha planta ser riscada por Beduzi, pezame de que elle achase sitio em vos para vos encaixar essa patarata, porque em riscos de régua, e compasso já mais se pode perceber a mão dos authores. Conheçe se a mão de quem pinta e a mão de quem debuxa, mas não a mão de quem lança linhas direitas.

Hora esse embusteiro he tão ignorante, e descomedido que despreza Vitruvio, e os Capiteis Jonicos por dizer que são delle, quando este he o texto decisivo, e absoluto na Architectura, e o único author desta Arte de que ficarão preceitos, e regras por escrito depois de acabar a Republica Romana, e he elle de tal modo o único Mestre que os Architectos dos Seculos modernos forão mais, ou menos famosos, por seguirem ou mais, ou menos os seus preceitos no que edificarão / fl. 20 /, sendo quem felizmente o praticou o celebre Vignola.

Em cujos termos o Senhor Martelo não podia dar tão forte prova de ser hum miseravel ignorante que reprovar Vitruvio. Emfim Beduzi afirma que o tal Martelo foi creado de hum Cohnan Mestre de Artilheiros no Arsenal que aqui ha dos BORGESES, que como tal acompanhara ao dito Colman seu Amo em huma jornada larga que fizera na Transilvania, e que o Martelo não foi já mais Militar. Vos referis que elle condena as minhas colunas na baranda, mas as que eu ali puz não são colunas se não pilastres a que os Italianos chamão lesenas, e que declara que não tem a proporção devida. Eu replico que ellas tem a sua proporção sem hum cabelo de diferença, e acrescento que se elle provar que a não tem he sciente, mas que se o não provar he falsário, embusteiro, e caluniador. Elle diz que o corpo reintrante da baranda se retira cinco palmos e meio, mente, porque se não retira mais que a largura de hum cunhal que embaixo tem três palmos, e meio, e assim o escrevi eu no paragrafo 19 na larga carta que eu acento que não lestes. Elle condena os Arcos porque os queria postos sobre pilares, e não conhece o basbaque que os pilares rústicos sustentão a cornija inferior, e que os arcos estão plantados sobre as suas impostas na forma devida. Elle condena que a Architrava / fl. 20 v.º / do corpo principal sirva de Cornija ao resto da Caza, não deve de ter vista em quantos edificios se praticão estas que chamão cornijas architravadas; A mesma idêntica esta feita neste Palacio de Rofrano em que eu moro que he mui bem ordenado, e se em toda a vossa caza se puzese, alem da Architrava tudo o que os Françaезes chamão entablement, Frizo, e cornija de Cantaria, custaria isso infinito dinheiro. Diz o tal Martelo que eu não descrevi as janelas na forma em que ellas estão feitas, eu as descrevi conforme o risco de Canevari que me inviaste, e deixei copiado: porem se o tal Canevari as fez depois de outro modo, assim vos poderão servir, e se ajustará o dessignio com atenção a ellas. Diz

elle Doutor que o edificio ha de custar quinhentos mil cruzados; provarei; como ja vos disse no paragrafo 44 da larga carta que ha de custar muito menos da que fazia Santos Pacheco, porque leva muito menos braças de parede, e que me parece que o seu custo não ha de igualar o da Caza da Moiraria, ou da Caza do Marques de Valença. Diz que a escada sendo mui lejeira ha de custar quinze mil Cruzados; provarei que ha de custar muito menos que a da Moiraria pellas rezõens que vos disse no paragrafo 17 da larga carta, e se a escada que envolve saguão, e sala, não custar mais de 15m Cruzados vem o / fl. 21 / Palacio a sahirvos mui barato. Emfim concludo que o tal Martelo he hum ignorante embusteiro, e me envergonho de lhe estar fazendo replicas. Beduzi afirma que elle não tem nem luz de architectura civil, e como dizeis que elle despreza a Beduzi vos informo de que o tal Beduzi he sciente e foi hum dos primeiros Architectos do Emperador Joseph.

Quanto a mão que o Martelo diz que conheceu vos responderei que inventando eu tudo quanto contem esta planta a pós em risco limpo o meu secretario, o qual não so he bom Architecto, mas insigne debuxador, porem em rezão do muito que tem que trabalhar na minha secretaria a não copiou elle mesmo e chamou dous ajudantes que na sua caza, e a sua vista fizerão as copias que vos forão aos quais eu paguei 60m Reis.

Entremos agora com os reparos que fez Missier, ou com os vossos próprios. Quanto aos balaústres das janelas digo que se fazem de mil modos, e que me parece que vos ponhais aquelles de que tiveres mais gosto assim nas janelas, como na baranda. Eu ordonei na baranda hums que me parecerão baratos, mas reconheço que se podem fazer muito mais bonitos. Será bom que vejais o livro que Missier ha de ter de hum author moderno Françaes chamado / fl. 21 v.º / Daviler, o qual no primeiro tomo na planche, ou estampa 94 tras muitas sortes de Balaustres os que eu pus são como os que ahi designou Missier.

Parece me bem que poupeis gastos, e que ponhais nos cantos as janelas que tendes ja lavradas, e porque eu as não conhecia vos mandei o alçado feito sem levar os cantos, deixando vos assim toda a liberdade para ellas; as do papel fino de Missier não são boas

Se a janela no ângulo do oratório he de tão rara, e singular vista como dizeis, parece me bem que mudeis o Oratorio para outra parte, mas nisso haverá muito que conferirmos porque he prejudicial romper a entrada, e ordem do quarto segundo composto de Cazas pequenas, o qual pello tempo adiante pode bem servir para huma sogra, e convenho comvosco em que no cazo de mudares o oratório, aquella caza de canto, em que eu o plantava se deve fazer com outra figura para o que se podem formar diferentes projectos que eu vos mandarei daqui.

Quanto ao sitio eu nunca me hei de esforçar em aconselar vos despeza, porem não tendo as cazas alhejas que podeis comprar, mais frente do que vinte sete palmos e mejo não he prová-

vel que custem muito: Concluo em que no terreno que já tendes de 308. Palmos se pode fazer bastante caza mas emtão he indispensavel / fl. 22 / deitar abaixo as paredes interiores que fabricou Santos Pacheco, para que, sem estarmos sojeitos a estas tais paredes, se disponhão os quartos nobres como for conveniente, e inventarei emtão muitas, e diferentes plantas. Nada se pode idear sem estar seguro nas mididas, e as que agora mandastes a Manoel vem erradas por vos, e por Santos Pacheco, como vereis no vosso pequeno papel original que vos restituo. Nelle se diz por huma banda que a botica tem $34 \frac{3}{4}$, e vos escreveis pella outra banda que a botica tem $43 \frac{3}{4}$. Hora por qual destes nos havemos de governar? Vos dizeis que a parede da rua formosa tem 156. Palmos e mejo Santos Pacheco a diminue de hum quarto porem nas plantas de Pacheco, Missier, e Canevari vem muito menos comprimento naquella rua, e eu segui essa medida na minha planta Hora por qual nos havemos de governar? Santos Pacheco até na somma errou, quando ajuntou os palmos da rua direita, alias calcada do Combro, e assim o vereis na emenda que ali aponto.

De sorte que não posso regular algum dissenho, especialmente pella travessa do Jaques adonde vem hum chamado cordão, e outras linhas de pontos que fazem tudo embrulhado, e impercetivel, e me he necessaria nova explicação feita por quem a saiba obrar melhor.

/ fl. 22 v.º / Emfim o meu positivo voto he que se vos quereis aproveitar tudo o que fabricou Santos Pacheco he necessário comprares as Cazinhas alhejas para executar a planta que vos mandei, mas que se não quereis comprar as tais Cazinhas, e vos contentais com a frente de 308. Palmos podereis fazer hum caza bonita com tanto que deiteis abaixo o que está fabricado pello Pacheco, excepto a parede que vai pella calçada do Combro acima, advertindo tãobem que nesse cazo não será fácil abrires hum travessa nova por não diminuir a frente de trezentos, e outo palmos.

No cazo em que deitais abaixo as parouices de Pacheco, podereis aproveitar vos da nobre vista que dizeis que há para a parte dos Paolistas, e fazer nesse ângulo alguma bela peça em lugar do oratório

He neçessario detestar, e escomungar in secula seculorum o embusteiro Carlos Martelo, e podeis servirvos de Missier, visto que me dizeis que he bom homem modesto, e dócil, porque eu daqui o hirei metendo a rezão, mostrando lhe o que convem que se faça para que elle o execute. Do carater, e condição de Santos Pacheco me não dizeis nada, e tem me geito de ser algum Portuguez serrado, de entendimento grosso, e teimoso. O certo he que esse / fl. 23 / seu risco de mididas que agora me mandais vem muito confuzo, e se não pode comprehender. As cazinhas que elle vos tem fabricado são abomináveis, e eu nem hei de emprender, nem cuidar mais em outra planta se não deitando as abaixo, e Como o vosso terreno he irregular, e diabólico nas ladeiras ha de ser necessario muito estudo para vos fazer couza boa se vos

hauveres de restringir aos 308. Palmos e abater ainda desses a largura de huma travessa. Cuidai bem no que vos convem, e já que o embusteiro de Carlos Martelo vos meteu o medo no corpo por conta do gasto, mandai fazer hum orsamento, e avaliação da obra antes de a começares porque assim o praticão todas as pessoas sezudas.

Mandai taõbem medir a proporção que tem entre si as janelas que Pacheco fez para a rua formosa porque ellas na sua planta vem diabolicas, e não he tolerável em hum edificio nobre janelas tão irregulares, pois que contendo aquella parede nove não acho ali mais, do que três janelas que tenham entre si os membros iguais, alem das suas horríveis viagens, e contra viagens. Hora heis ahi huns dos homens que julgarão a minha planta, na qual a simetria foi apurada a não ter huma polegada de diferença. Outro Juiz foi Missier que reprovou os balaústres feitos na forma dos que elle mandou designados do que talvez se esquecia.

/ fl. 23 v.º / Lembro vos que communiquei tudo isto ao Marques de Alegrete porque he so quem poderá aconselhar vos bem, mas para isso sera necessário que elle leia tão bem a minha primeira carta larga que vos escrevi.

Pondo me aos pés de Vossa Mulher, abraçar em meu nome os Netinhos, aos quais, como a vos lanco a bênção Deus vos Guarde m.es a.es como dezejo. Vienna de Austria 15 de Xbro de 1734

Vosso pai que muito vos ama^{6º}

3. CARTA DE ESTÊVÃO DE MENEZES PARA SEU IRMÃO FERNÃO TELES DA SILVA. S.L., S.D.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 30 a 31 v.º.

“Meu irmão do meu Coração Respondo a huma Carta Vossa antiga pois que he a primejra em que acuzareis a entrega da Planta, e em que me mandastes as medidas do Terreno, e parecer dos Architectos: Eu tive esta Vossa Carta há dez, ou doze dias, mas como meu Paj, que tem tomado a peito o Vosso empenho, quis elle mesmo Responder vos, e se acha com gotta, foi preciso dilatar vos a Resposta ate hoje, em que vaj tambem a sua. Della vereis como essas gentes se enganão, ou vos enganão, e a quem vos direis confiar; e asim o que ha que fazer na minha Opinião, he chamar algum outro mais capaz, e menos patarata de cujo conselho se possa fazer cazo; mandar medir o Terreno, e fazer hum plano justo delle, que eu desde o principio Vos pedi, dizendo-vos que por esta falta se hia aqui às apalpadellas; e finalmente medir a Obra pella Planta como ahi fez sempre toda a pessoa Sezuda, e por orsamento avalialla; e feita esta operação da medida por pessoa que já tinha tomado outras, podereis saber com pouquíssima diferença as braças de parede, e seu custo, as traves, madejramentos de

telhados, e obra de carpinteiro em grosso as varas de / fl. 30 v.º / azulejo, e de Ladrilhos, as telhas, os alizares, e finalmente pouco mais, ou menos o que deve custar a Obra, para a qual já tendes huma parte de paredes, e quasi todas as janellas, e cornija. Esta medição, e orsamento ouço a meu Paj que mandavão ahi fazer ordinariamente e que João Antunes executava com facilidade, e outros. Por ella se pode ver que a Planta de Pacheco parecendo tão simples, e ordinária custaria mujto mais que a de meu Paj, por ser muito major no numero de casas, e por consequencia de paredes, por ter muitos mais vigamentos, sobrados, janellas, e escadas. Tambem a de Canavaris custaria muito mais, ficando com bem mais quartos, estando a escada deste Como a dos Santos he mais custoza que a de meu Paj, em razão dos emgauchidos, e quantidade de pedra que ambos empregão por falta de gosto, e de arte, que he o que brilha tanto na Obra de meu Paj e que he tambem o que me fez espanto a essas pobres gentes pouco versadas, e intelligentes de Obras.

Como Carlos Martel não he Architecto, mas he mentirozo, não ha que cuidar nas suas ridiculas criticas; e como / fl. 31 / o torpissimo Pacheco mostrou no que ahi fez a sua incapacidade, e nem sequer huma medida sabe tomar, tambem se não deve mais cuidar nelle, do que para chorar o que se gastou, ou se perdeu pellas suas desastradas mãos; mas como o pobre Mizier sabe alguma couza de riscar, e he bom moço / ao que Vos me parece que dizeis / podeis servir vos delle como do segundo Architecto debaixo da direcção de outro, porque para primejro acho em consciência que não he capaz; assim por que não sabemos que nunca fizesse obra, nem frequentase ao menos algum Architecto hábil, Como porque a Sua Planta, e os seus reparos mostram hum genio muj inferior, ou subalterno. Que quer dizer / por exemplo / que se meu Paj visse algum Lavor, ou outra obra, que se acrescentou as janellas que aqui se mandarão de Canavaris havia de mudar a ordem da sua fachada. Crejo que nem huma molher se tiver algum juizo, ou gosto de obras, diria semelhante disparate. Como he possível que algum filete, moldura, ou bagatella semelhante faça tal impressão que mude todo hum frontispicio. Pois tambem a sua critica das grades he bem fundada, principalmente / fl. 31 v.º / sendo ellas as mesmas que o tal Missier poz na sua fachada / que me mandaste / tanto sobre a porta, como nas janelas dos cantos. Ora, meu Senhor, sem perder mais tempo com rapazes, com ignorantes, e com pataratas, mostraj as Vossas Plantas a homens de juizo, consultaj Architectos que o sejão verdadeiramente como Federico, ou outro que tenha feito obra grande; medi; e avaliai a Vossa, e vede bem ao depois se vos convem fazella porque na vossa idade ja não vaj bem emprender, nem desmajiar ligeiramente. O ponto meu Irmão he que tenhais boa saúde Vos, e a Vossa familia a quem me Recommendo como devo, e que Deos vos guarde pellos dilatados annos que vos dezejo.”

4. Carta de João Gomes da Silva a seu filho Fernão Teles da Silva. Viena de Áustria, 27 de Abril de 1735.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 32 a 33.

“Meu filho do meu coração Não somente à ultima carta vossa do primeiro de Março tardo em responder, mas a outras muitas que antes me escrevestes, porem se eu deixara de Responder vos a mil, ainda assim não me ficarião escrúpulos de perguissa por vossa conta pois que para contentar vos me apliquei muito mais, que as Respostas, as plantas da vossa Caza

Todos os inventos que pendem da immaginação neçessitão de Liberdade no espirito o qual eu não devo ter desafojado, achando me cheio de desgostos que Deus foi servido dar me nestes tempos; Os pezares não se acomodão com as curiozidades, e eu me admiro de que havendo passado somente quatro semanas depois que soube a morte de meu Neto João, que me feriu muito possa agora acabar de expedir vos os dissenhos incluzos, porque ainda que a constância certamente varonil de Estevão procura animar me he certo que as / fl. 32 V.º / suas infelicidades me custão extremozamente. A perda do seu terceiro filho fez em mim o que costumão obrar semelhantes sentimentos, que he o Revolver me, e atacar me a gota; de sorte que havendo a tido na maior parte deste inverno heis me actualmente com ella. Ora encomendemo nos todos a Nossa Senhora e falemos na vossa fabrica premeditada.

He preciso que eu vos dezengane da opinião em que vos estais de teres hum mui bom sitio, pois que o julgo moderado na extenção e defectuozo por ser declive em todos os seus quatro lados, de modo que vos fica indispensável gastar muito nos dezentulhos, ou Rezolver vos a fazer huma parte do quarto nobre de homem térrea, e sem cazas por baixo. Se siguires este caminho haveis mister que o tal quarto nobre seja vasto, e magnifico.

He lastima que vos não vendão as cazinhas pequenas que dizeis serem de Capela, mas ainda sahireis bem de embaraço / fl. 33 /, se vo las quizerem trocar com as vossas pequenas em que há trinta quatro palmos, e três quartos de frente, porque emtão fareis para a parte do Loreto o edificio Regular com a mesma figura que tem para a Rua formosa. O ficar elle com menos frente pella Calçada do Combro, e com menor pateo, sim lhe deminue muita grandeza, mas ainda assim será pompozo, e vos Respirarei no horror com que estais ao dezentulho.

Como eu havia formado para explicar me com facilidade humas annotaçoes que devem escrever se a margem dos parágrafos da larga primeira carta, nellas achareis tudo o que agora poderia dizer vos, e assim não me dilato mais que asegurar vos quanto dezejo que com vossa mulher, e filhos logreis mui boa saude Ponde me aos pés da Exm.a Senhora D. Maria, e vede se quereis alguma couza Lanço vos a bênção, e Deus vos guarde m.s a.s: Vienna 27 de Abril de 1735

Vosso pai que muito vos ama⁷⁹”

5. LISTA DE ANOTAÇÕES À CARTA DE 14 DE ABRIL DE 1734. S.L., S.D.
BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CX/1-6, n.º 25, fls. 34 a 43.

“Anotações que deveis fazer escrever a margem de diversos paragrafos que forão numerados na minha larga carta de 14 de Abril de 1734, para que assim se evite a confusão que vos cauzarião as alterações feitas na nova planta que se reformou em rezão de quereis deminuir o terreno deantes destinado.

Anotação⁸

Quando eu parti de Portugal sabia muito bem os pressos dos materiais, e huma caza fabricada na forma da Planta que vos mandei não custaria naquelle tempo duzentos mil Cruzados. Porem como vejo que as vossas pedrerias que ajustastes tem augmentado tanto no custo, aprovo que cuideis em moderar a despeza do edificio. Suposto que elle perde muito em se deminuir o Pateo, reconheco que se lhe pode sofrer esse Defeito a vista da grande despeza que se poupa cortando lhe duas grandes cazas do quarto alto, e todas as que hião de baixo dellas, deminuindo o dezentulho, e evitando a compra daquellas cazas na Calçada do Combro que não são vossas, no que consinto especialmente porque entendo que o Palacio ainda fica mui magnifico. / fl. 34 v.º /

Anotação⁹

Aconselhovos que abrais a janela falsa que esta feita para a Rua formosa, e rompais a parede pello armario que tão bem está feito na caza do canto, porque ainda que a janela ha de ficar feia por dentro com viagem, e contraviagem, não será mais feia do que as outras que fez Santos Pacheco em todo o quarto baixo para a Rua Formosa que são diabólicas, mas sobre tudo aconselho, insto (sic), e grito que fassais a moderada despeza de emendar as janelas, e membros para a Rua do tal quarto baixo pondo as Regulares entre si, antes de lhe plantares em cima as janelas do quarto alto, porque se não toda a vida vos haveis de arrepender de deixares em pé aquella torpeza

Anotação¹⁰

Suposto que nesta minha nova planta haja mudanças no que antes era Oratorio, no escaparate, e no segundo camerim, e no Retrete, sempre podeis hir por agora emendando as paredes do quarto baixo da maneira que eu vos las mandei signaladas com as tres cores, verde, vermelha, e amarela, advertindo porem que na caza do canto que ficava debaixo do Oratorio será conveniente faze la de abobada / fl. 35 / fortificando a tal abobada com hum arco embebido nella que nasca entre as duas janelas da Calçada do Combro e vá a arrematar no lugar em que eu punha o leito, e então não haveis mister fazer nicho a Franceza que eu vos apontava, e se a cazo não quizeres construir o tal arco, em lugar de fazer o dito Nicho plantai duas Columnas

em tal proporção que deixem lugar para se armar entre ellas o dito leito, e não tenhais escrupulo de que essas Columnas vos embarassem à caza porque se houver leito ficão ellas Representando huma alcoba. Tão bem vos advirto que na planta do quarto baixo adonde fis huma nova escadinha para hir a Cozinha será necessario algum arco no tabuleiro da tal escada que sustente a mudança do Retrete, e do segundo Camerim

Anotação¹¹

Na nova planta melhorou muito o uso desta caza da Donna, porque como fica agora immediata a sala, pode servir de verdadeira saleta, entrandose por ella na primeira antecamera, mas eu sempre serei devoto, que se entre immediatamente da sala para a dita antecamera / fl. 35 v.º /

Anotação¹²

A maior alteração da nova planta he cortar lhe quatro janelas, fazendo somente na fachada dezasete, como punhão Missier, e Canevari, e Reduzindo a Travessa nova, a qual eu julgo inescuzavel, a dez palmos, e meyo de largo, em lugar de treze que eu lhe destinava dantes. Como a dita travessa ha de ser tão enpinada que não podem hir coches por ella pouco perde em ser mais estreita.

Anotação¹³

O cunhal alto que Missier ordenava no angulo principal da calçada do combro, e me veyo aqui designado em papel fino he certamente improprio, pois não se lhe compreende forma de pilastre, que devia ser da mesma natureza dos outros que houver no alçado. Visto que vos quereis começar a trabalhar nelle cuidai logo neste ponto. Junto do dito cunhal quereis pôr as janelas que por ordem do dito Missier estão lavradas, ellas não são boas, mas he preciso aproveita las, e somente vos lembro que metendo lhe grades de pedra, ou grades de ferro, serão mais próprias se tiverem o que chamamos sacadas, e não peitoris, visto que se põem nos / fl. 36 / cantos, e são diferentes das outras do Edificio.

Anotação¹⁴

No numero das cazas ha alteração pois que se aboliu a primeira antecamera, e a primeira guardaroupa, e no sitio que ocupava o Oratorio se fizerão dous gabinetes Mudou se o Oratorio para o que era caza de comer em particular, e para esse efeito se fes outra de novo, estinguindo se o Escaparate, e converteu se em huma estreita Caza de Arcas, de sorte que em lugar das treze se devem contar quatorze no quarto de Senhora: No quarto de homem se estinguiu a primeira guardaroupa e se fes de novo huma caza para assistirem os valets de Chambre, e deste modo o numero de vintecinco cresce a vinte seis.

Anotação¹⁵

Este Pateo que seria mui magnifico por grande perde agora sessenta dous palmos de compri-

mento que lhe estava destinado, e fica somente de 192 e recebe ainda outro danno porque o ângulo reintrante que há na Alameda se avizinha mais algum tanto da escada, com a diferença de sete palmos, mas não pode ser de outro modo / fl. 36 v.º / se houver de conservarse a mesma ordem de Planta, e forma de escada, e como o vosso principal intento he poupar gastos de dezentulho, e da compra das cazinhas que não são vossas, supponho que sofrereis com paciencia o cerceio do pateo, principalmente quando observares que elle medido geometricamente como eu fis tem ainda agora de aria mais de doze mil¹⁶ palmos quadrados, e se a minha memoria não me engana não ha de ter mais numero de palmos quadrados o Pateo no Palacio Real, que ahi chamamos o da Capela

Annotação¹⁷

Pareçe me que vos dezejais que a escada seja mais larga: Isso não pode praticar-se neste novo cazo de cortar o Pateo, se não quando vos queirais outra forma de escada, de saguão, e de sala, mas adverti que emtão perdereis nestas pessas huma figura que he totalmente nova, e que nunca vi em planta alguma, quanto mais que deveis observar que sera rara em Lisboa a escada que tiver maior largura, e mui poucas ali terão treze palmos, nem Missier, nem Santos Pacheco puzerão mais nas que vos designarão. Ninguem / fl. 37 / pode duvidar que a escada da Moiraria he larga, e essa tem somente doze palmos.

Ora quando a vos condenarem haver nos lanços somente seis degraos, e não impares, como era a antiga opinião dos Architectos, vos direi que muitas vezes ouvirieis o dictado de Fulano entrou nesta caza com o pé direito Esse nasceu de hum agouro, ou superstição dos antigos que querião começar a subir com o pe direito, e entrar no tabuleiro com o pe direito, e isso não se pode conseguir se não quando os degraos são impares, mas depois que os modernos não fizerão cazo dessa ridicula, e antiquissima superstição fabricão igualmente os degraos das escadas, pares, ou impares conforme lhes cahem a propósito, e nesta forma de escada de muitos tabuleiros, e muitos lanços de seis degraos, o serem impares, ou pares faz huma grande diferença na altura, com tudo, torno a dizer, que se não gostais muito desta minha escada, vos inventarei outras de mil modos, ainda que, no meu gosto, não tão boas.

Annotação¹⁸

Ainda que não quis pôr sobre a sala cupola cuberta de chumbo custoza pode com tudo se isso / fl. 37 v.º / vos fizer appetite por se lhe huma das que chamão lanternas de pao cubertas com pouco chumbo para a qual se suba por cima do tecto da sala, e dali se logre huma admirável vista Para esse cazo serão precisas as escadas de pedra de quatro palmos que meto escondidas nas grossuras das paredes da sala para as primeiras antecamera, e guardaroupa as quais escadas julguei sempre úteis para conduzirem a huns quartos que nas mezaninas se podem destinar para Filhas, ou filhos; porem no cazo que vos nem queirais a tal lanterna, nem os tais

quartos formados nas mezaninas, deixai de fabricar as ditas escadinhas que introduzo nas grossuras das paredes.

Anotação¹⁹

Estas duas cazas, a saber, a primeira antecamera, e primeira guardaroupa hão de abolir se, e não ficão para o quarto da Senhora mais que duas antecameras, e para o quarto de homens mais que huma guardaroupa, alem da caza destinada para as vizitas, porem a perda daquellas duas cazas se recompensara com a formosura das que agora são primeiras antecamera, e guardaroupa pois que estas tem de comprido setenta tres palmos / fl. 38 /

Anotação²⁰

As que erão segundas antecameras, e guardaroupas se convertem em primeiras

Anotação²¹

Esta ha de contar se agora como segunda, e nella não ha mais mudança que a de se porem duas portas nos topos, em lugar de que somente havia nelles huma. O duplica las foi neçessario para que se entrasse nos novos gabinetes separadamente sem depender hum do outro, e a tal caza assim não ficou menos airosa. A rezão porque ella tinha a porta no meyo era o ouvirse do leito missa no oratorio o que agora cessa

Anotação²²

O oratorio por instancias vossas foi transplantado para a que antes era Caza de comer em particular e pondo o Altar no meyo desta, ouvirá missa quem tiver a cabeça deitada no leito. O tal novo Oratorio hé pequenino, mas ouve se missa de muitas partes, e as criadas terão em cima tribuna para o oratório porque não ha de ser de esteira, pois não he da Reverencia devida que se lhe mostre em cima, e assim pode elle tomar com huma pequena cupola luz viva, e primeira quando não vos contenteis da luz segunda / fl. 38 v.º / a qual nelle he muita porque lhe vem de diversas partes e huma janela do Pateo está muito immediata a sua porta e grades. Os criados hão de ouvir missa daquella especie de corredor largo em que lhe fica a porta com grades ao lado della. Tem hum grande almario para se revestir o Padre, o que tudo faz que não importe o ser mui pequeno. No lugar do primeiro oratório que se aboliu fis dous lindos gabinetes, hum Redondo com dezouto palmos de diâmetro, no qual as Senhoras assentadas no canapé logrão ao mesmo tempo diversos pontos de vista pellas duas janelas vizinhas do canto, e se lhe pode verdadeiramente chamar o gabinete da boa vista. O outro que he de figura outavada longa destino para brincos, ou porcelanas de presso, e elle pella sua situação, e bonita figura bem merece ornatos pomposos, he de vintedous palmos sobre quinze, e meyo, e supre a falta do escarparate que fica abolido. Debaixo de hum dos seus nichos no canto se lhe pode pôr huma cheminé, cujo fumo entrará na mesma tromba da cheminé que eu transplantei em huma caza do andar da rua, e esta tal tromba fará no tecto boa simetria com as outras

chemines que vão no quarto do homem / fl. 39 /

Annotação²³

A essa lhe tirei hum palmo na largura porque agora não necessita de levar bem junto ao canto a porta para o retrete, antes o novo retrete he muito melhor que o antigo porque cabem nelle alguns cofres, e tem duas entradas. Tão bem lhe mudei a cheminé que fica agora melhor situada, e no lugar em que estava a primeira cheminé se abriu huma porta a que se pode chamar Tribuna para ouvir missa do Leito.

Annotação²⁴

Neste não ha mais alteração que a de por lhe bem no meyo da parede a porta que vai para a Camera e de tirar lhe o grande almario dos vestidos, reduzindo o a hum almario ordinário.

Annotação²⁵

Neste diminui consideravelmente a largura não tanto para fazer o retrete, quanto para formar a cazinha das Arcas, se he que por estreita se lhe pode chamar caza, pois que realmente he hum corredor.

Annotação²⁶

Está abolido, mas bem se pode ainda assim levantar no quarto baixo a pequena parede de cor vermelha que eu fazia ali para sustenta lo / fl. 39 v.º / Isto he se quizeres conservar em baixo commodidades para pôr vestidos

Annotação²⁷

Nesta ha somente a mudança de lhe augmantar meyo palmo, e de lhe abrir huma Tribuna

Annotação²⁸

Na grossura da parede desta caza introduzi o cano da secreta que ha de haver na mezanina em cima, o qual cano convem que fique vizinho ao fogo da cozinha, e que entre no outro cano que ha de fazer se para as inmundicias da dita cozinha que planto para aquella parte.

Annotação²⁹

Esta se converteu em oratório, e he substituida por huma que novamente planto entre a saleta da Donna, e a caza do aparador, ficando ali propriamente situada, ella terá dezouto palmos em quadro.

Annotação³⁰

Nesta se lhe cortou quatro palmos de comprimento, e se fés com melhor figura a escada que vai para o quarto baixo; em cima da dita escada há outra semelhante pella qual as criadas hão de / fl. 40 / subir para as mezaninas, e quando de noite a Donna fechar a porta que está na caza do aparador junto dessa dita escada, fica reservado todo o quarto feminino, e fica debaixo de chave a subida das criadas, e uso do oratorio. O grande almario, que fiz agora no oratorio deu ocasião a mudar a figura da dita escada, formando a circular, e mais commoda, e mais clara

do que era

Anotação³¹

A esta se lhe cortou meio palmo de comprimento, mas ganhou muito na sua nova situação pella mudança da Planta

Anotação³²

Esta se aboliu

Anotação³³

A esta se lhe cortou dozer palmos, e meyo no comprimento, e se formou de novo junto a ella huma caza semelhante a da Donna, adonde assistão os pages, ou os valets de chambre grande não devem estar na guardaroupa, e tãobem se gostares disso poderão entrar por ali as vizitas, assim como no quarto da Senhora. / fl. 40 v.º /

Anotação³⁴

Disto não trato agora emquanto não sei a vossa ultima resolução sobre o cortar ou não o Pateo.

Anotação³⁵

Como o Pateo se corta em consequencia fica mais corto o passeio, mas sempre da mesma largura.

Anotação³⁶

Se vos rezolveres, como entendo, a cortar o Pateo, e se tãobem conseguires comprar as Cazinhas alheias de palmos vinte sete, e meyo de frente, poderieis lograr huma fachada para a parte do Loreto obtusa, e semelhante à que está já fabricada na Rua Formosa, mas perdendo o amor ao Jardim, e formando a nova travessa de tal modo, que vá para a parte do jaques, costeando o vosso passeio, e vos permita fazer a fachada na dita Travessa do Jaques totalmente em si regular. Oh que isso vos daria hum lindo Palacio! Porque emtão haviéis de abraçar com dous lanços de escadas, introduzidas por baixo do passeio, à fonte, que ponho no pateo no angulo reintrante, e essas ditas escadas se ajuntarão / fl. 41 / por detras da onte(?), e se subiria com hum só lanço para a Travessa do jaques para huma porta aberta debaixo do assento de pedra, que está no meyo do passeio, logrando se assim segunda entrada nobre para a gente de pé na vossa morada.

Suposto que eu deante disse neste paragrafo que ficaria excessivo o quarto de home pello corpo obtuso, que lhe acrescentaseis, ocorre me o modo de fazer ali hum bellissimo quarto sem nenhum excesso e desta excelente mudança vos mandarei plantas se as quizeres. O Palacio teria emtão huma figura totalmente nova, e agradável, e como o unico obstaculo, que há para isso, he o não vos quererem vender as cazinhas pequenas, lembro vos a proposta de trocades as vossas cazas de trinta quatro, e tres quartos de palmos de frente pellas ditas cazas alheias,

com tanto que ao fazer essa troca vos deixem tomar pello quintal a vossa travessa, que ha de hir tornejando a parede do passeyo na travessa do Jaques. Bem galante ficaria o edificio Emfim tendes tempo largo para cuidar nisso, porque entretanto hireis trabalhando na Rua Formosa / fl. 41 v.º /

Annotação³⁷

Na suppozição de que não queirais ocupar mais terreno, que os vossos trezentos, e outo palmos vos formo o computo seguinte do como se reparte a fachada principal

Em 17 janelas já lavradas de seis, e meyo p.os 110 ½

Em 16 membros como os já feitos de nove p.os 144

Na diferença de seis membros maiores que os outros p.os 30

Nos dous cunhais até a luz das janelas do quarto baixo p.os 13

Na largura da nova travessa, que aconselhei p.os 10 ½

São em tudo p.os 308

Emfim estas mididas vereis melhor na planta que vos mando acomodada ao terreno de trezentos, e outo palmos que he inteiramente vosso em que vos sinnalo a pequena travessa nova que podeis fazer A dita planta vai em papel delgado por não compor grande masso, e porque esse papel não duraria, estando na mão do Pedreiro vos mando tãobem em papel grosso o quarto somente da Senhora em que por agor trabalhais, o qual pequeno papel aturara na mão do pedreiro, principalmente se vos o forares de pano / fl. 42 /

Tendo escrito atéqui me rezolvi a mandarvos tãobem em papel delgado outra planta que contem a nova ideia de formar o quarto de homem tãobem com o ângulo obtuso como ha no quarto da Senhora porque não pude rezistir a tentação de proporvos este projecto pello melhor, pois que vejo que ficando emtão o Palacio Regular não se vos acrescenta despeza no numero das cazas se não na fermozura dellas, e sendo eu contente do quarto da senhora que he o mais próprio que soube immaginar para remedio das torpes cazas baixas ja feitas, confesso que acho melhor este quarto de homem que agora vai com o ângulo obtuso, do que o quarto que está disposto para a Senhora

A frente pella calçada acima fica neste projecto aquella mesma de 17 janelas que vai no outro projecto, e quanto a nova travessa a fareis da largura que quizeres, se ajustares a troca das vossas cazinhas com as outras.

Nesse cazo aproveitai toda porção de terreno que pudes rezervar para vos na troca, porque se ficares rezervando alguma porção consideravel podereis nella fazer hum pequeno jardim para o qual se passará do edificio por huma ponte sobre arco, pois que suposto que o Tribunal da Camara não vos soffriria isso em qualquer outra Rua, não pode embaraça lo em huma travessa que vos abris de novo em terreno vosso, e ainda que o tal jardim seria não somente

mui peaqueno / fl. 42 v.º / mas de figura informe, sempre era hum dezafoço Porem em tudo isto falo as apalpadelas, porque me falta informação bastante.

Vos dezejais que vos mande plantas das officinas, e não considerais que não posso determina las sem eu saber as que estão ja feitas por Santos Pacheco das quais nunca me inviastes des- signio, nem sei que altura tem, nem se nellas ha dous andares como mostra a antiga planta Nesta que vai de novo condemnareis talvez o veres na galeria determinada huma baranda, ou coro para istrumentos: he porque não sabeis o como hoje esta em moda fazer estas tais barandas, ou coros de musica nos saloens, e pessas grandes em que pode haver bailles, ou qualquer genero de festa, e o descreve la eu na planta, não vos empenha a executa la, mas se acazo a fizeres vos mandarei o risco della, e da forma com que hão de entrar os tangedores pella escada particular; A tal escada neste quarto de homem fica summamente bem situada. Deste quarto posso dizer vos que não conheço outro em Lisboa igualmente bom; o unico es- crupolo que se offereçe na sua perfeição he que a caza de Reçeber vizitas tem alguns emchal- sos de janellas mui longos por razão do lado ser obtuzo, mas nesses enchalsos não ha a mini- ma viagem / fl. 43 / e eu me aproveitei do seu defeito para fazervos hum pequenino beliche de escrever fechado com vidraças em lugar de portas para Reçeber bem a luz das duas janelas, entre as quais o plantei, porem se não gostares delle, bem o podeis entopir sem teres horror a os grandes enchalsos.”

NOTAS

¹ Ms. roído.

² Ms. roído.

³ Ms. roído.

⁴ Ms. ilegível.

⁵ Rubrica difficilmente decifrável.

⁶ Rubrica difficilmente decifrável.

⁷ Rubrica difficilmente decifrável.

⁸ À margem direita: “No paragrafo 3 que começa Em segundo lugar, escreva-se à margem delle”.

⁹ À margem direita: “No paragrafo 7 que começa A Planta finalmente Escrevasse”.

¹⁰ À margem direita: “No paragrafo 9 que começa Não posso encobrir”

¹¹ À margem direita: “No paragrafo 10 que começa Refutando pois”.

¹² À margem direita: “No paragrafo 12 que começa Conservei o que”.

¹³ À margem direita: “No paragrafo 13 que começa Empreguei as”.

¹⁴ À margem direita: “No paragrafo 14 que começa Fis vintecinco”.

¹⁵ À margem direita: “No paragrafo 16 que começa Fis o Pateo”.

¹⁶ Entrelinhado: “e setecentos”.

¹⁷ À margem direita: “No paragrafo 17 que começa Fis huma Escada”.

¹⁸ À margem direita: “No paragrafo 18 que começa Fis a Sala”.

- ¹⁹ À margem direita: “No paragrafo 20 que começa Fis nesta duas”.
- ²⁰ À margem direita: “No paragrafo 21 que começa Fis a segunda”.
- ²¹ À margem direita: “No paragrafo 22 que começa Fis a terceira”.
- ²² À margem direita: “No paragrafo 23 que começa Fis por esta mesma cauza”.
- ²³ À margem direita: “No paragrafo 24 que começa Fis a camera”.
- ²⁴ À margem direita: “No paragrafo 25 que começa Fis o principal”.
- ²⁵ À margem direita: “No paragrafo 26 que começa Fis o segundo”.
- ²⁶ À margem direita: “No paragrafo 27 que começa Fis entre dous”.
- ²⁷ À margem direita: “No paragrafo 28 que começa Fis huma caza”.
- ²⁸ À margem direita: “No paragrafo 29 que começa Fis huma caza sextavada”.
- ²⁹ À margem direita: “No paragrafo 31 que começa Fis huma caza de vinte”.
- ³⁰ À margem direita: “No paragrafo 32 que começa Fis huma caza de vintouto”.
- ³¹ À margem direita: “No paragrafo 33 que começa Fis huma caza de vinte sete”.
- ³² À margem direita: “No paragrafo 34 que começa Fis tratando”.
- ³³ À margem direita: “No paragrafo 40 que começa Fis ao lado”.
- ³⁴ À margem direita: “No paragrafo 46 que começa Quanto ao Jardim”.
- ³⁵ À margem direita: “No paragrafo 47 que começa Se ó dito”.
- ³⁶ À margem direita: “No paragrafo 54 que começa Alguem vos diria”.
- ³⁷ À margem direita: “No paragrafo 55 que começa Acabo declarando”.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA

Núcleo Intermédio, Processo n.º 45664, fls. 3, 4 e 6 (1881)

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO

Cartório Notarial de Lisboa, N.º 9 A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 351, fls. 69 -70

Cartório Notarial de Lisboa, N.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 395, fls. 61 v.º- 63

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

Secção de Iconografia, D. 147 A., D.148 A.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA

Cód. CX/1-6, n.º 25.

ESTUDOS

ALBERGARIA, Maria Isabel Whitton da Terra Soares de - *A casa nobre na ilha de S. Miguel : do período Filipino ao final do Antigo Regime*. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada ao Instituto Superior Técnico

AVILER, Augustin-Charles d' - *Cours d'architecture qui comprende les ordres de Vignole, avec des commentaires, les Figures & Descriptions de les plus beaux Batimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, ornemens & préceptes concernant la distrubuition, la décoration, la matiere & la*

construction des edifices, la maçonnerie, la charpenterie, la couverture, la serturerie, la menuiserie, le jardinage, & tout ce qui regarde l'art de batir; avec une ample explication par ordre Alphabetique de tous les terms / par le Sieur A. C. Daviller Architecte. Paris: Nicolas Langlois, 1691-1693 (2 vols.)

BLONDEL, François - *Cours D'Architecture.* Paris: Lambert Roulland, 1675-1683

BLUTEAU, Rafael - *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, architectonico, bellico, (...),* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728

BONIFÁCIO, Maria de Fátima (ed.) - *Memórias do Duque de Palmela.* Lisboa: D. Quixote, 2011

CARITA, Hélder - *Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros,* (Texto policopiado apresentado em Agosto de 2010 no III Encontro de Museus-Casa no Rio de Janeiro, na Casa de Rui Barbosa)

CARVALHO, Ayres de - *Catálogo da Coleção de Desenhos.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977

COUTINHO, Maria João Pereira - O palácio do Monteiro-Mor e a visão da arquitectura civil lisboeta na primeira metade de Setecentos por João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca. In *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa de Homenagem a José-Augusto França.* Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, 2012. pp. 77-84 (cd-rom)

GUARINI, Guarino - *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica.* Turim: Gianfrancesco Mairesse, 1686

LAMAS, Arthur - *A casa-nobre de Lázaro Leitão no sítio da Junqueira.* Lisboa: Edição do autor, 1925

MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades.* Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

MUET, Pierre Le - *Maniere de bâtir por toutes sortes de personnes.* Paris: Melchior Tavernier, 1623

ROSSI, Domenico de - *Studio d'architettura civile.* Roma: [s.n.], 1702

SILVA, Augusto Vieira da - Sítio e palácio do Marquês do Alegrete. In *Dispersos*, Vol. I. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1954. p. 325-347

Palavras-chave
palacete,
pombalino,
casa senhorial,
nobreza de toga

Keywords
noble house,
pombaline
architecture,
rococo

Resumo/Abstract

O Palácio Ramalhete, nas Janelas Verdes: uma tipologia de palacete pombalino

Com um desenho de fachada seguindo os parâmetros impostos para a reconstrução da Baixa pós terramoto, o Palácio Ramalhete revela na sua estrutura interior um inusitado programa de casa nobre, constituindo-se como uma rara variante tipológica de arquitectura pombalina.

A investigação realizada permite traçar com precisão a data da construção desta casa cujo primeiro proprietário, o Desembargador João Tavares de Abreu, realiza, a 2 de Maio de 1767, um pedido de cordeamento ao Senado da Câmara de Lisboa.

O estudo desta casa, a par de outros exemplos levantados, permite detectar a formulação, no período pombalino, de uma tipologia que, afastando-se do modelo tradicional de palácio, se aproxima, nas suas características, de uma tipologia de palacete que divulgando-se no período de D. Maria I irá adquirir a sua expressão acabada ao longo do século XIX.

The Ramalhete House, at Janelas Verdes in Lisboa: A typology of the pombaline house.

The Ramalhete House presents a typical pombaline facade which follows the patterns imposed for the reconstruction of the Baixa area after the earthquake. However, the investigation of its internal structure reveals an unusual programme for a noble house which defines Ramalhete House as a special pombaline typology.

The research carried out allows us to be sure of the date of its construction, as stated in the petition signed by the Desembargador João Tavares de Abreu, to the Town House of Lisbon, on the 2nd of May 1767.

The study of this house, amongst other examples found in this period, allows us to establish a new pombaline civil typology. It diverges from the traditional urban noble house, getting closer in its characteristics to the typology of Palacete, which emerges in the period of Dona Maria I and would acquire its most mature expression during the 19th century.

Hélder Carita. *Arquitecto. Doutoramento em História da Arte Moderna – arquitectura e urbanismo, com o tema «Arquitectura Indo-Portuguesa na Região de Cochim e Kerala, modelos e tipologias do séc. XVI e XVII». Professor na ESAD da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva divide os seus domínios de investigação entre arquitectura e urbanismo sendo um das suas áreas privilegiadas a arquitectura civil. Tem participado em vários projectos internacionais como Investigador da FCT e do Instituto de História da Arte da FCSH- UNL. Entre as suas mais significativas obras publicadas destacam-se: Jardins em Portugal - Tratado da Grandeza dos..., Ed. de Autor, Lisboa, 1987, Ed. Inglesa - Gardens of Portugal. Antique Collector's Club, London, 1989. Le Palais de Santos, Ed. Michel Chandaigne, Lisboa, 1997. Os Palácios de Goa - Modelos e Tipologias de Arquitectura Civil Indo-portuguesa. Ed. Quetzal, Lisboa, 1995. Ed. Francesa - Les Palais de Goa. Ed. Michel Chandaigne: Paris, 1996. Ed. Inglesa Palaces of Goa. Ed. Cartago, London. 1999. Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1496-1521), Livros Horizonte, Lisboa, 1999. Ritz – Quatro Décadas de Lisboa, Ed. Hotel Ritz AS, Lisboa, 2000. Arquitectura Indo-Portuguesa na Região de Cochim e Kerala, Lisboa, Transbooks, 2008. Ed. Inglesa: Indo-Portuguese Architecture in Cochin and Kerala, New Dely, Transbooks. 2009.*

O Palácio Ramalhete, nas Janelas Verdes: uma tipologia de palacete pombalino

Hélder Carita

1. INTRODUÇÃO

O estudo do Palacete Ramalhete, nos seus aspectos históricos como arquitectónicos, configurou um interessante e inusitado caso no contexto das tipologias arquitectónicas desenvolvidas no período pombalino.

Apresentando-se a fachada (Ilustração 1) como um edifício pombalino de rendimento, a sua estrutura interior configura-se, no entanto, como um coerente programa de casa nobre. Um piso térreo, com vestíbulo de entrada apoiado por cocheiras e serviços, dá acesso, por escadarias de pedra, a um piso nobre de salas decoradas com uma notável colecção de azulejos e de tectos em estuque relevado da segunda metade do século XVIII. Com ligação por escadas de madeira, acede-se a um terceiro piso de quartos coroado, no final, por um piso de mansarda para criados e arrumos.

As pequenas proporções desta casa, associadas a um coerente programa de distribuição interior marcado por uma cuidada articulação funcional entre os vários espaços, apresentam-se como características da tipologia de palacete, que aqui parece desenhar-se, de forma precoce, como matriz de um modelo que, evoluindo no reinado de D. Maria I, terá a sua plena formulação no século XIX.

Em termos de grupo social, esta tipologia expressa o forte apoio do Marquês de Pombal a uma alta burguesia de grandes comerciantes, e paralelamente o afastamento da antiga aristocracia de altos funcionários régios, do que o decreto contra “o puritanismo” é emblemático. Assinado em 1768, este decreto determinava a anulação da exclusividade de direitos da aristocracia hereditária, passando a poder atribuir-se altos cargos aos homens de negócios, por valorização do conhecimento e do mérito. Dois anos depois era, ainda, publicado um novo decreto régio onde a profissão de comerciante era considerada, de forma significativa, como “nobre, necessária e proveitosa”.

No enquadramento do Palacete Ramalhete na conjuntura pombalina revelou-se de particular significado o estudo do conjunto de edifícios que o Marquês de Pombal manda realizar em frente do palácio da sua família na antiga Rua Formosa, actual Rua do Século.

Ilustração 1
Palácio Ramalhete, nas
Janelas Verdes,
(c. 1767).



Sendo conhecidos vários alçados e plantas destes edifícios, mas uns assinados ainda como Conde de Oeiras e outros já como Marquês de Pombal, datados de 1772, podemos concluir que este processo decorreu num período entre os finais da década de sessenta e inícios da década seguinte.

Neste conjunto, o edifício central, construído no início da actual calçada Pereira da Rosa (antiga Calçada dos Caetanos) assume especial relevo dadas as suas características particulares aliadas ao facto de termos conseguido associar os desenhos guardados no Arquivo Histórico do Obras Públicas com uma planta inédita do piso nobre, pertencente à Torre de Tombo.

O estudo detalhado deste caso, de que conhecemos tanto o alçado como duas plantas, permitiu-nos associar outros casos semelhantes de palacetes, situados já num período de transição, nos finais do reinado de D. José I, que, com pequenas variantes, vão testemunhando uma evolução desta tipologia.

Afastando-se das características do Palacete Ramalhete que segue de muito perto as propostas seriais e repetitivas das frentes urbanas da Baixa, esta tipologia vai evoluir para uma fachada mais singular que, concebida a partir de um eixo central ligando portal de entrada com janela de tribuna, organiza os restantes elementos arquitectónicos num todo único e coerente.

A contenção formal, de pendor racionalista e geométrico, dos exemplos pombalinos dá lugar a uma maior liberdade na composição dos alçados e a uma tendência para a valorização de aspectos decorativos. As entradas ganham novas configurações, com portais geminados, as varandas do andar nobre tomam uma forma ondulada e saliente, no desenho dos vãos as janelas são rematadas por frontões também salientes em formas curvas.

Recebendo da arquitectura pombalina uma vertente racionalista, esta tipologia afasta-se do edifício de rendimento comum por uma concepção unitária na composição da fachada bem como pelo programa interior, organizado, nos seus vários pisos, para uma só família. No seu conjunto esta tipologia tende a apresentar-se com quatro pisos. A um primeiro piso térreo, para entrada, cavalariças e serviços, segue-se um segundo piso, o andar nobre, marcado por janelas de sacada, vocacionado para as salas e o convívio social. O terceiro piso, salientado por janelas de peito, surge como o andar de quartos. Este andar de quartos, que veremos mais tarde caracterizar o palacete, aparece aqui de forma precoce, indiciando um novo entendimento da estrutura familiar, tanto quanto à importância dos seus elementos, como na sua relação com os criados, que vemos por fim serem localizados num último piso de mansardas.

O tradicional grande portal de entrada que constituía, pelas proporções e decoração, o elemento essencial de caracterização da casa nobre, desaparece, sendo substituído por uma outra lógica onde a simetria, as proporções métricas dos vários pisos e a articulação dos diferentes elementos arquitectónicos contribuem para conferir uma individualidade própria ao edifício, face às morfologias urbanas da cidade. Nestas características, assinalamos, ainda, uma certa tendência para as fachadas serem animadas por alternâncias rítmicas nos desenhos dos vãos, ora com vãos de molduras rectas alternando com vãos de molduras recortadas, ora com janelas de sacada alternando com janelas de peito, facto que diferencia estes edifícios das soluções dos alçados mais uniformes e repetitivos da Baixa de Lisboa.

2. O PALACETE RAMALHETE

Na sua história mais recente, o Palacete Ramalhete associa-se à mais alta nobreza, sendo, ainda hoje, propriedade da família dos Viscondes de Asseca, que o herdaram dos duques de Palmela que, por sua vez, o herdaram dos viscondes de Lançada. Uma cuidada investigação arquivística permitiu-nos, no entanto, situar a origem da casa num outro meio social: por iniciativa de um destacado Desembargador da Casa Real. Este facto associa, assim, a tipologia e significado arquitectónico deste edifício, à emergência da chamada nobreza de toga e à importância atribuída à grande burguesia de altos cargos na administração régia.

Mandado edificar no ano de 1767, pelo Desembargador João Tavares de Abreu, o palacete resulta da transformação de um conjunto de quatro pequenos edifícios, como é confirmado pelo seu proprietário no pedido (Ilustração 2) que realiza ao Senado da Câmara de Lisboa, datado de 2 de Maio de 1767¹. Destacado funcionário régio, o desembargador João Tavares de Abreu viveu largos anos no Brasil onde exerceu, na cidade de Sabará, o cargo de ouvidor. Aqui o Desembargador contrai matrimónio com D. Maria Aldonsa Pereira de Aguirre, rica proprietária da Fazenda dos Penteados.

Como dão conta os *Livros das Décimas da Cidade* referentes à Freguesia de Santos, a casa vem a ser herdada pelo ano de 1779² por um sobrinho do Ouvidor, o Desembargador Luís António de Sousa Tavares de Abreu, casado, por sua vez, com uma filha de Maria Aldonsa Pereira de Aguirre, Isabel Joaquina Pereira de Aguirre. O andar nobre é habitado pelos proprietários e o segundo andar é alugado a Henrique Pope, referido como comerciante holandês. Em 1802, por falecimento do Desembargador Luís António de Sousa Tavares de Abreu a propriedade surge na posse de sua mulher D. Isabel Joaquina Pereira de Aguirre, sendo o segundo andar alugado ao Desembargador João Anastácio Ferreira Rapozo. Na falta de herdeiros do desembargador, o edifício é herdado pela irmã de sua mulher D. Angélica Inácia Pereira de Aguirre casada com Inácio José de Sampaio Freire de Andrade. Na realidade D. Angélica aparece num Auto de Justificação³, de habilitação de bens de um tio no Brasil, como herdeira tanto de sua irmã como de seu irmão Marcos de Sousa Carvalho de Aguirre.

Pelo ano de 1820 o edifício é dado como propriedade de Inácio José de Sampaio e Pina Freire de Andrade, encontrando-se alugado ao cônsul de Nação Britânica⁴.

A razão do aluguer estará ligada com o facto dos Sampaio e Pina, mais tarde viscondes da Lançada, possuírem um palácio na Rua Formosa (actual Rua do Século) sendo natural que a casa fosse alugada ou cedida a familiares. A presença dos Sampaio e Pina na Rua Formosa, em 1764, é-nos confirmada nos *Livros das Décimas da Cidade*, aí vivendo a viúva de Manuel Sampaio e Pina, D. Ana Maria de Hann.



Ilustração 2
Pedido de cordeamento
à Camara de Lisboa, do
Desembargador João
Tavares de Abreu, 1767.
Arquivo Municipal
de Lisboa,
Livro de Cordeamentos
1760. s.n.

A casa é herdada por Manuel Inácio de Sampaio e Pina, governador-geral da capitania do Ceará, cujos feitos relevantes lhe terão merecido o título de 1º visconde da Lançada. Por morte sem descendência do 2º visconde da Lançada, o edifício é herdado por seu irmão António de Sampaio e Pina de Brederode, casado com a 3ª duquesa de Palmela, Dona Maria Luísa de Sousa e Holstein.

Com este casamento, o edifício entra nos vastos bens da Casa Palmela. Nos inícios do século XX, o palacete passa para a posse do 10º Visconde de Asseca pelo seu casamento, em 1910, com Dona Maria Luísa de Sousa e Holstein Beck, irmã do duque de Palmela tendo aqui residido durante toda a sua vida.

O edifício é, entretanto, herdado pela filha deste casal, Helena Maria Correia de Sá, casada com Vasco Scazzola Taborda Ferreira, mantendo-se actualmente na família com funções de hotel.

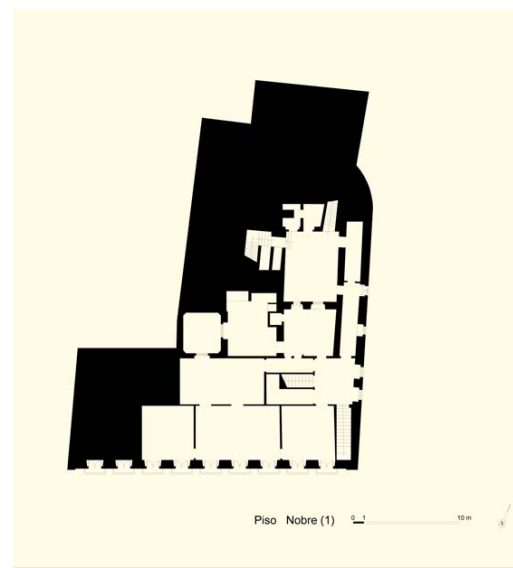
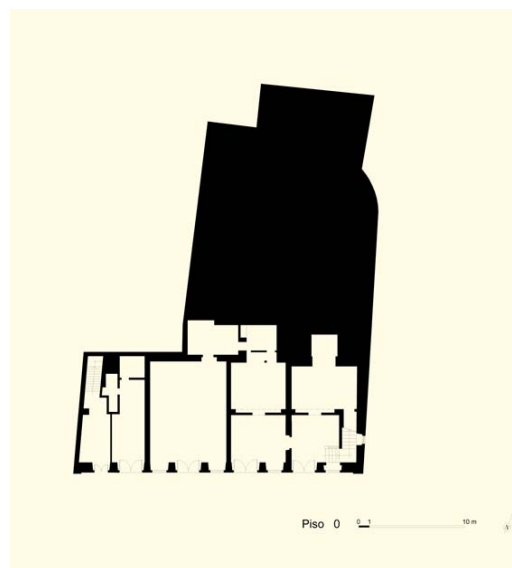
Nos seus aspectos arquitectónicos o desenho da fachada do edifício acompanha as propostas realizadas por Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, integrando-se nas directivas e modelos implementados depois do terramoto para a Baixa de Lisboa. Uma vez que no ano de 1767 estes dois arquitectos já tinham falecido, o projecto do Palacete Ramalhete pelo seu rigor arquitectónico, poderá ser atribuído ao arquitecto Reinaldo Manuel que na altura ocupava o cargo de 1º arquitecto da Casa do Risco.

Digno de nota, é que na sequência do pedido de obras realizado pelo seu primeiro proprietário, a Câmara efectua uma vistoria, registando-se a presença no local do Sargento-mor Mateus Vicente de Oliveira, na qualidade de arquitecto da Cidade. Este facto pouco comum, atesta a importância dada pelo Senado da Câmara de Lisboa a esta construção. Cabe salientar que Mateus Vicente revela ao longo da sua vida uma tendência estética afecta ao barroco final e rococó, afastando-se de forma clara dos pressupostos estéticos presentes no traçado arquitectónico deste edifício. Numa aproximação a Reinaldo Manuel, como atrás referimos, presumível autor do projecto, sabemos que ele trabalhou, neste período, na qualidade de “arquitecto das águas livres”, no projecto de abertura do Largo fronteiro ao Palácio das Janelas Verdes (antigo palácio dos condes de Alvor) onde desenha um delicado chafariz para o centro da praça.

Fora de uma problemática de autoria, o Palacete revela uma composição de linhas racionais e despojadas, animadas, no entanto, por pequenos detalhes que conferem alternâncias rítmicas ao conjunto arquitectónico, afastando-se das soluções dos alçados mais uniformes e repetitivos de Eugénio dos Santos.

Esta animação da composição expressa-se sobretudo nas janelas de sacada do andar nobre, onde cinco janelas com molduras simples e rectas alternam com quatro janelas de

Ilustração 3
Plantas do piso térreo e
do piso nobre do Palácio
Ramalhete, nas Janelas
Verdes



molduras com desenho recortado. Esta alternância é acentuada quando as janelas de sacada se articulam verticalmente com os quatro portais de entrada e as quatro mansardas, que se recortam no telhado, dotando o conjunto de uma animação rítmica de contida elegância.

É na relação entre o desenho do alçado e o programa interior (Ilustração 3) que o palacete Ramalhete revela as suas características mais originais, cruzando as propostas de edifício pombalino com um tradicional programa de casa nobre, o que conduz a uma tipologia peculiar de casa nobre pombalina.

Em termos arquitectónicos, o alçado apresenta um piso nobre destacado por janelas de sacada, onde dois frisos correndo ao longo de toda a fachada imprimem uma tradicional tendência de horizontalidade. Quase em oposição, o edifício é desprovido do recorrente grande portal de entrada, que se tinha instituído como elemento fundamental do modelo de casa nobre, apresentando o piso térreo quatro portais iguais, à semelhança das tipologias de edifício de rendimento definidas para a Baixa.

O portal, situado no topo direito da fachada, dá acesso ao vestíbulo de entrada, forrado de azulejos de linhas neo-clássicas aferidas a um gosto D. Maria I e ao portal de ligação às cocheiras. Dois degraus em pedra, protegidos de guarda em ferro forjado, dão início às escadas que, perpendicularmente à fachada principal, sobem até a chamada “sala vaga” do piso nobre. Pela sua localização no programa interior este compartimento funciona como núcleo de distribuição dos interiores do andar nobre, em que dois pequenos corredores dão ligação, um à casa de jantar e cozinha e o outro ao jardim, dando também acesso ao



Ilustração 4
 Perspectiva da sala de visitas do andar nobre do Palácio Ramalhete destacando-se a decoração azulejar do terceiro quartel do século XVIII.

segundo andar, onde se distribuem os quartos. A uma primeira sala de espera seguem-se a sala de visitas, (Ilustração 4) de maiores dimensões, e uma última sala, com pinturas no tecto, que na nossa interpretação teria correspondido a uma pequena sala de labor dedicada à dona da casa.

Neste conjunto de salas, os azulejos associam-se às decorações dos tectos em estuque relevado, possibilitando, pela diversidade temática, uma melhor compreensão das funções dos espaços e respectiva hierarquização no programa interior da casa. Na sala de espera a azulejaria exhibe um esquema de padrão, em três tons, envolvido por largas molduras, numa temática corrente na época. Com uma notável qualidade estética, os azulejos da sala principal patenteiam um apurado desenho de transição do rococó para um neoclassicismo de inspiração Luís XVI. Delicadas grinaldas de várias cores, ainda de desenho rococó, associam-se a largos medalhões encimados de laços e a molduras com palmetas e cordões de gosto Luís XVI, sendo todo o conjunto atribuível à Fabrica do Rato que inicia a sua produção em 1767. Em articulação com os azulejos, os tectos das zonas sociais apresentam decoração de estuque com finos florões rococó, cuja delicada execução enfatiza o carácter de representação destas áreas.

Voltando à “sala vaga” este espaço dá acesso a um compartimento recuado, voltado sobre o jardim, cuja localização, independente e autónoma face as salas viradas sobre a Rua das Janelas Verdes, aponta para uma função de gabinete destinado ao dono da casa. A azulejaria adquire aqui um carácter mais sóbrio, em azul e branco, num padrão simples,

de rosetas envolvidas por barras, que vemos repetir-se nos quartos, do terceiro piso, como expressão de espaços mais íntimos e de menor representação social.

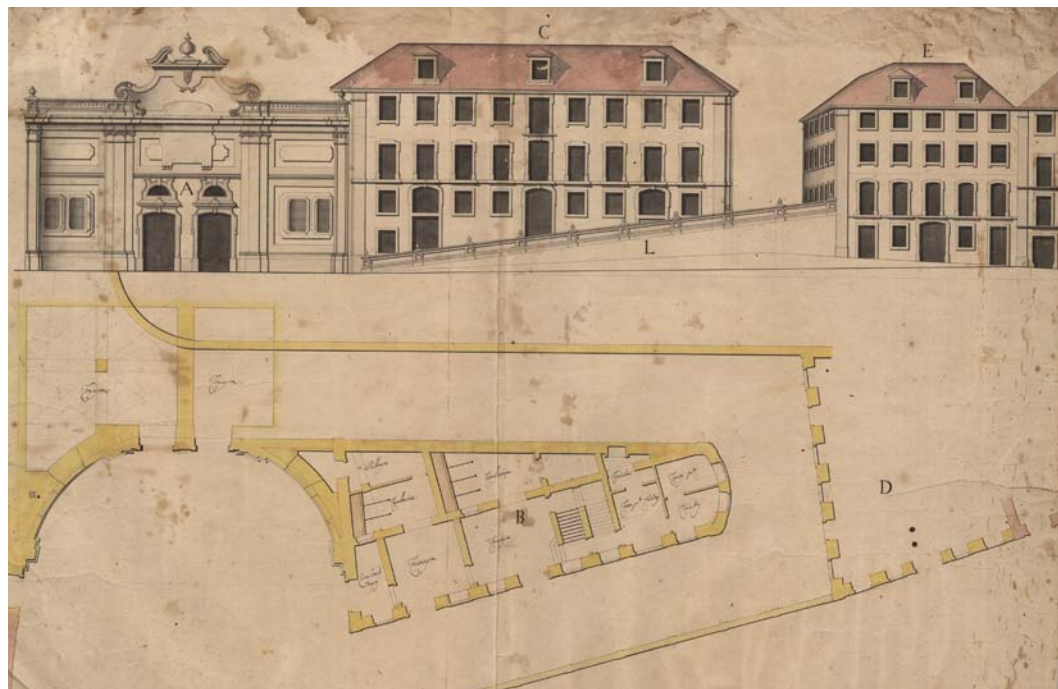
Ainda na “sala vaga” iniciam-se as escadas para o piso dos quartos, cuja estrutura de madeira indicia funções secundárias na lógica distributiva da casa. Com uma distribuição mais complexa, este andar apresenta três compartimentos sobre a Rua e uma pequena ala voltada sobre os jardins que, a nosso entender, corresponde a uma extensão posterior para alargamento da zona de quartos.

Devido à inclinação do terreno, a cozinha localiza-se no piso nobre, na zona das traseiras, com ligação a um pátio, sendo apoiada por pequenas dependências de dispensas. Nas traseiras da casa, forma-se uma sequência de pequenos pátios e jardins, separados entre si por altos muros, indiciando obras posteriores de adaptação a exigências funcionais e de lazer.

3. OS PALACETES DO MARQUÊS DE POMBAL NA CALÇADA DOS CAETANOS

Numa tentativa de enquadramento do Palacte Ramalhete numa tipologia mais abrangente, analisámos em paralelo dois palacetes encomendados pelo Marquês de Pombal para os terrenos, que possuía junto a sua casa, um primeiro na calçada Pereira da Rosa (antiga calçada dos Caetanos) e um segundo na Rua do Século.

Ilustração 5
Planta e alçado perspectivado do largo e casas do Marques de Pombal na R. Formosa e Calçada dos Caetanos.
Arquivo do Ministério das Obras Públicas Transportes e Comunicações. D17B



Em termos de cronologia, estes projectos apresentam a assinatura de Pombal como marquês sendo assim posteriores a 1769, data da atribuição deste título, portanto elaborados depois do Palacete Ramalhete.

Destes projectos, realizados na Casa do Risco, conhecemos não só os alçados, (Ilustração 5), como as plantas do piso térreo e do piso nobre, caso raro no contexto dos projectos implementados para a reconstrução de Lisboa, em que a maioria se restringe aos estudos das fachadas. Pela forma detalhada como foram realizados, não excluimos a possibilidade destes projectos terem sido pensados como modelos de referência, vocacionados para uma burguesia que o Marquês de Pombal tentava promover e nobilitar, reconhecendo-a oficialmente, como “nobre, necessária e proveitosa”.

De maiores proporções e implantado numa encosta muito acentuada, o edifício situado no início da antiga calçada dos Caetanos é concebido em estreita articulação com o traçado desta via que, contornando-o, vai subindo paulatinamente até ao interior do Bairro Alto. Esta solução, se origina a formação de quatro fachadas, conferindo ao edifício uma clara unidade, vai possibilitar uma maior iluminação e arejamento aos interiores, na linha de uma reflectida valorização dos aspectos funcionais e construtivos que, em última análise, caracterizam, a arquitectura pombalina e as orientações dos arquitectos da Casa do Risco.

Com quatro pisos e um último de mansarda para criadas⁵ e arrumos, a fachada principal, com frente para o início da antiga calçada dos Caetanos, mostra uma composição rigorosamente simétrica, centralizada pela ligação do portal de entrada com duas janelas de sacada, o que imprime uma forte leitura axial ao conjunto. Este eixo central articula-se com dois eixos secundários marcados pelo alinhamento vertical de portal, janela de sacada e janela de peito, constituindo um elaborado sistema rítmico de animação do desenho da fachada e de acentuação da unidade do conjunto.

Pela análise das plantas tanto do piso térreo como do andar nobre (Ilustração 6-7) confirmamos tratar-se de uma casa nobre. Assinalando as plantas as funções de cada compartimento, verificamos estar perante uma nova proposta de programa de distribuição interior, onde o piso nobre aparece vocacionado apenas para a vida social, separando-se da vida mais íntima, localizada num segundo andar de quartos. Digno de nota, o piso nobre surge dividido em duas zonas, uma com uma sequência de duas salas seguidas de gabinete e, em oposição, uma outra com um escritório, que apoiado por dois pequenos compartimentos, denota claramente funções de comércio. Este escritório, com entrada directa para a rua, associado à separação, da vida social e da vida íntima em dois diferentes andares, emergem como elementos que veremos afirmarem-se de forma sistemática na tipologia de palacete do século XIX.

Ilustração 6
Planta do Pavimento Nobre
nas casas que medeão
entre a nova calçada da Rua
Formosa.

Legenda dos
compartimentos:

1ª Sala, 2ª sala, Gabinete,
 Despensa, Camara, Cozinha,
 Despensa, Escada que desce
 aos entresolhos, Escada
 particular que sobe ao
 2º pavimento, Escritório,
 Câmara
 AN/TT, Ministério do Reino,
 Plantas, P-5263-19

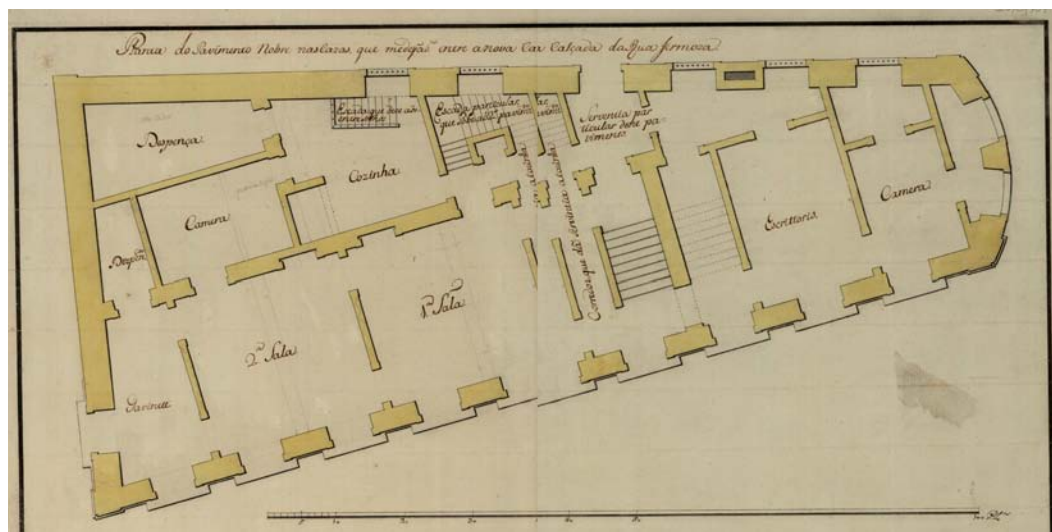
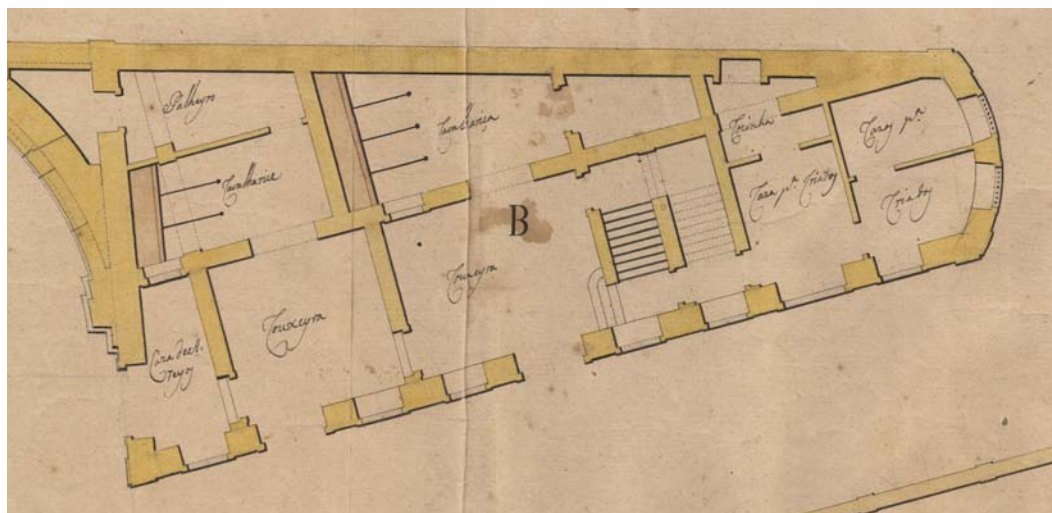


Ilustração 7
Pormenor da planta com
o piso térreo das casas do
Marquês de Pombal na
Rua Formosa e Calçada dos
Caetanos.

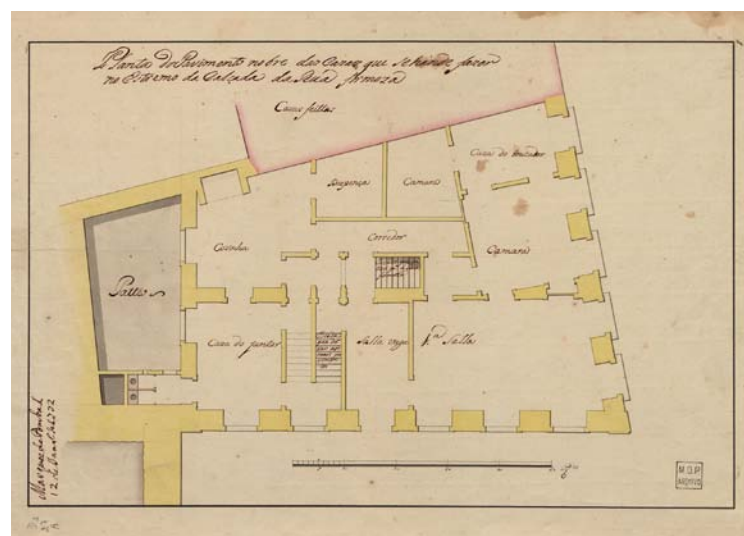
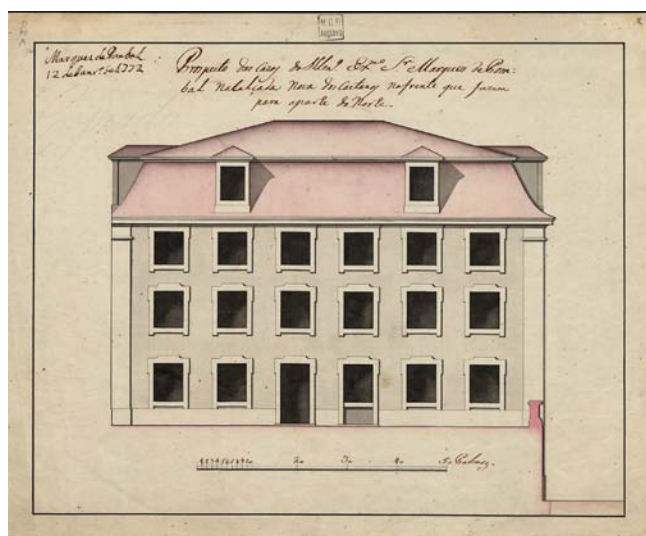
Legenda dos
compartimentos:

“Cocheira, Cocheira, Casa
 de Areyos, Cavalharyce,
 Palheyro, Cavalharyce,
 Cozinha, Casa pª criados,
 Casa pª criados”.
 Arquivo do Ministério das
 Obras Públicas Transportes e
 Comunicações. D17B



A construção do edifício demonstra um menor cuidado face ao projecto. A janela de sacada que encimava o portal de entrada e enfatizava a linha axial da composição da fachada principal perde o seu desenho original, mais elaborado, o mesmo acontecendo com os portais laterais que acentuavam os ritmos arquitectónicos. Fica-nos porém o projecto a testemunhar, nos seus pormenores, uma proposta de casa nobre vocacionada para uma burguesia de grandes comerciantes, em clara emergência na época.

Ainda na antiga Calçada dos Caetanos, mas com fachada principal para a Rua do



Século, o Marquês de Pombal encomenda outro edifício, de que existe o projecto, (Ilustração 9) com alçados e plantas (Ilustração 10), e onde podemos confirmar, mais uma vez, a função de habitação unifamiliar. Voltado a norte e dispondo de um lote mais pequeno, o edifício é concebido em altura, com a fachada principal voltada sobre a Rua do Século, com quatro pisos, sendo o piso nobre salientado por friso ligando cinco janelas de sacada com molduras recortadas. Conferindo um certa axialidade e unidade ao desenho, o piso térreo é marcado por grande portal ao centro, ladeado simetricamente por janelas de peito. Pela planta podemos confirmar as funções do piso térreo, onde a entrada nobre se articula com cocheira, cavaliária, palheiro, armazém e casa de moços. A referência explícita na legenda a um compartimento, logo junto da entrada, para “armazem de fazenda”, confirma-nos mais uma vez a vocação burguesa e comercial da casa. O alçado sobre a calçada dos Caetanos apresenta um esquema mais geométrico e repetitivo. O piso nobre revela uma racional e inteligente distribuição interior acusando cada espaço uma função explícita com luz natural e a casa de jantar apoiada directamente pela cozinha e dispensa.

Verificamos que na planta do primeiro piso, a legenda assinala: “Planta do pavimento nobre das casas”, evidenciando, mais uma vez, a vocação do projecto para habitação de prestígio da alta burguesia.

Os casos analisados são poucos para poderem constituir uma tipologia, mas na realidade as suas características distanciam-se da tipologia de casa nobre do século XVIII que, ainda no período pombalino, tendia a optar por uma morfologia baixa e comprida, com um piso térreo de serviços, o andar nobre destacado e grande portal de entrada.

Ilustração 9
Prospecto das casas do III mo e Ex.mo Sr. Marques de Pombal na calçada dos Caetanos na frente que fazem para a parte norte.

Rubrica: Marques de Pombal,
12 de Janº de 1772
BAHOP, D. 73A - D.0027

Ilustração 10
Plantas do piso térreo e piso nobre das casas que se hãde fazer no extremo da Calçada da Rua da Formosa.

Marquês de Pombal,
12 de Janeiro 1772.

Legenda dos compartimentos do piso nobre

Patteo - Casa de Jantar
-escadas que dão uso aos
mais pavimentos - Salla vaga
- 1ª salla - Camara - Casa do
Toucador - Camara - Dispensa
- Corredor - escadas que dão
uso para a Rua Formosa.
BAHOP, Lisboa.

Se o caso do Palácio do Marquês de Pombal na Rua do Século é um paradigma da permanência desta tipologia, outros casos podem ser referidos, como o Palácio dos Cruz Alagoa, na Rua do Escola Politécnica, o Palácio dos Rebelo de Andrade, ou o Palácio dos Guiões, junto ao Rato.

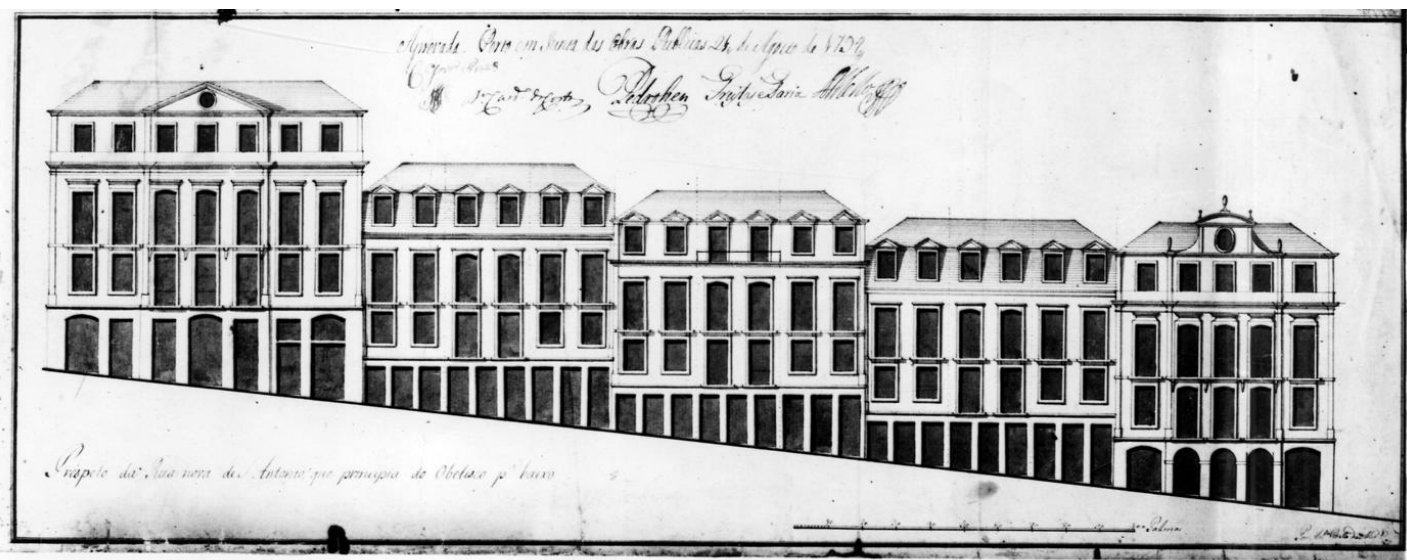
Embora com base em apenas três casos analisados, não podemos deixar de assinalar a sua consistência programática e arquitectónica, que aqui se expressa como matriz de uma nova tipologia que desponta em clara sintonia com a ascensão de uma classe, que, em termos sociais, dava os seus primeiros passos de afirmação social.

4. DO PALACETE POMBALINO AO PALACETE MARIANO

No reinado de D. Maria I, vemos surgir, tanto em Lisboa como no Porto, um conjunto de palacetes marcados por esquemas mais variados na composição das fachadas, mas que apresentam, na sua estrutura e composição arquitectónica, claras afinidades com os primeiros casos que analisámos, realizados na época pombalina. Nestes palacetes encontramos a propensão para uma maior verticalidade, com formação de um terceiro andar vocacionado para quartos, menores proporções face aos palácios e grandes casas nobres, assim como uma clara tendência para a individualização face às frentes urbanas onde estes edifícios se inscrevem.

A par de Lisboa, a cidade do Porto, tradicionalmente marcada por uma substancial presença burguesa, atesta igualmente uma divulgação da tipologia de palacete, no âmbito

Ilustração 11
Prospecto da Rua de
Santo António que
principia do obelisco
para baixo.
Aprovado Porto, junta
das obras Publicas 21 de
Agosto de 1794
Ass. António Pinto de
Miranda.
Arquivo Municipal do
Porto. 10.337:16



da reformulação urbana da cidade e na abertura de novos eixos de crescimento, como são os casos da Rua dos Clérigos (1792) e da Rua de Santo António (1795), vias que emergem como ligação da cidade medieval com a zona planeada do século XVIII⁶. No processo de abertura destas ruas, um projecto realizado por António Pinto de Miranda em 1794, para o alçado da Rua de Santo António (Ilustração 11), afirma-se particularmente significativo. Este desenho mostra um conjunto de edifícios unifamiliares, que, assinalados por pequenas diferenças, se individualizam entre si, subentendendo claramente a formulação teórica de uma tipologia de palacete que aqui se desmultiplica, ora pelo desenho do remate dos frontões, ora pelo ritmo métrico dos vãos das fachadas.

Em Lisboa, os exemplos mais significativos registam-se igualmente em zonas de prestígio urbano, neste caso o Chiado que no reinado de D. Maria I adquiria valores de centralidade a nível de toda a cidade. Os casos de palacetes concentram-se particularmente em duas zonas que neste período se encontravam em processo de reformulação urbana. Referimo-nos à zona da Rua das Flores e Rua das Chagas e à encosta de S. Francisco, descendo sobre a Rua da Alfândega. No primeiro caso a área em reformulação apresentava, nos planos pombalinos, um desenho que preservava o antigo traçado quinhentista, com uma sequência de quarteirões estreitos e compridos. Transparecendo, porém, novos conceitos urbanísticos e vivenciais, este traçado é alterado sendo-lhe retiradas duas ruas e criada uma outra transversal. Esta alteração dotava a zona de quarteirões mais largos e rectangulares, permitindo a formação de lotes maiores, com jardins e vistas desafogadas que, em última análise, se adaptavam melhor à tipologia de palacete emergente e a condições de habitabilidade mais exigentes.

Num quadro de afirmação social, o palacete mariano aquire novas configurações, com uma valorização dos portais de entrada, com molduras recortadas e ladeados por janelas ou óculos, formando conjunto. As janelas do andar nobre tendem a salientar-se, com molduras encimadas de frontões curvos e salientes e as varandas ganham proeminência, com mísulas finamente decoradas, manifestando o conjunto um gosto mais decorativo marcado por reminiscências barrocas.

Cabe salientar que esta mudança de opções estéticas se observa igualmente nas tipologias de edifício de rendimento, que marcam especial presença em áreas privilegiadas da cidade de Lisboa, com particular incidência na zona do Chiado e encosta das Chagas, onde vemos surgir grandes edifícios que se destacam por uma forte acentuação decorativa. Divididos por piso em grandes andares, estes edifícios revelam uma vocação para habitação de luxo, num quadro social onde a burguesia tendia a afirmar a sua nova condição de elite.

Numa sistematização dos casos mais significativos, encontramos, na Rua das Chagas,

Ilustrações 12 e 13
Palacete Andrade –
– O’Neill,
Rua Vitor Cordon, 21
e Palacete da
Rua da Emenda, 12-18.



o Palacete dos Condes de Casal Ribeiro, com um programa de apenas dois pisos, andar térreo e andar nobre, seguindo um léxico arquitectónico de grande contenção, ainda afecto a uma tradição pombalina. Como tendência comum a esta tipologia, o palacete apresenta três fachadas urbanas, uma principal e duas laterais, facto que permitia dotar os interiores de uma maior iluminação e arejamento. Nas traseiras, o conjunto completa-se por vasto jardim correndo a toda a largura do lote⁷.

Outro interessante caso é o palacete Andrade - O’Neill, na Rua Vitor Cordon nº 21 (Ilustração 12), mandado construir nos inícios do século XIX, pela rica família Andrade, com fortuna feita no Brasil. Por casamento, o edifício é herdado mais tarde pela família O’Neill. Mais uma vez confrontamo-nos com um edifício situado entre duas travessas usufruindo de três frentes urbanas e um terraço-jardim, situado nas traseiras, que goza de uma notável vista sobre a barra do Tejo. Marcada por uma forte verticalidade, a fachada principal apresenta o andar nobre ligado por varanda corrida e saliente, apoiada ao centro por delicadas mísulas.

No nº6 da Rua da Emenda, encontramos outro caso onde se repetem as características típicas desta tipologia (Ilustração 13). Dominando, aqui também, a verticalidade, o andar

nobre destaca-se por altas janelas com molduras encimadas de frontões, contracurvados nas janelas centrais e curvos nas laterais, onde uma larga varanda ondulante apoiada em delicadas mísulas acrescenta um novo sentido decorativo.

Os casos analisados, tanto em Lisboa como no Porto, evoluem a partir do edifício pombalino, enquadrados num processo de reordenamento urbano das duas cidades. Não podemos deixar de referir que, num enquadramento mais alargado, a tipologia de palacete mariano se manifesta igualmente por evolução do modelo de palácio barroco, repetindo esquemas de fachada tripartida dividida por pilastras, com tramo central rematado por frontão, recorrendo agora a proporções mais contidas e a esquemas mais variados de composição, como são os casos do Palacete dos Marqueses de Pombal, nas Janelas Verdes, do Palacete dos Viscondes das Laranjeiras, a São Pedro de Alcantara ou do Palacete Alves Viana, a São Francisco, ao Chiado⁸. O tema afasta-se do âmbito do nosso estudo, onde pretendemos, de forma pontual, estabelecer uma linha de continuidade entre as primeiras formulações de palacete no período pombalino e a sua continuidade no período mariano.

CONCLUSÕES

Embora com base num pequeno conjunto de casos, pensamos ter recuado ao período pombalino a génese da tipologia de palacete, cruzando este fenómeno com a emergência de uma alta burguesia de grandes comerciantes e de altos cargos régios cujo reconhecimento social, adquirido no quadro de estratégias definidas por Pombal permitia afirmar o seu novo estatuto de classe no quadro da implementação de edifícios de habitação unifamiliar.

Vinculada na sua génese ao edifício pombalino, a tipologia de palacete demarca-se, logo no seu início, por uma tendência de autonomização nas frentes urbanas com uso de esquemas axiais no desenho das fachadas, a par de uma maior liberdade de composição dos alçados.

Não podemos deixar de referir que o prédio de rendimento pombalino, formulado por Eugénio dos Santos, se inspirava num modelo de palácio afecto à arquitectura chã, apresentando um primeiro piso com janelas de sacada que repetia a solução de piso nobre. Este facto determina uma certa proximidade entre edifício de rendimento e casa nobre, estabelecendo-se a diferença entre eles sobretudo na organização interna; o primeiro dividindo-se por andares de habitação, a segunda constituindo no seu todo uma habitação unifamiliar, apoiada por cocheiras, serviços e zonas de criados.

É na relação entre o desenho do alçado com o programa interior que a tipologia de palacete pombalino revela as suas características mais originais, cruzando as propostas de edifício pombalino com um tradicional programa de casa nobre e conduzindo a uma

tipologia peculiar de casa nobre pombalina.

Para além do seu programa interior, esta tipologia afasta-se do chamado edifício nobre de rendimento por uma menor escala, adaptada às suas funções de habitação unifamiliar. Neste aspecto, o palacete distancia-se igualmente dos modelos de palácios e de grandes casas senhoriais, com tendência para uma morfologia mais baixa e comprida, com núcleo central salientado por pilastras e com grande portal de entrada. Como paradigmas desta tipologia podemos referir o Palácio dos Condes de Farrobo, o Palácio dos Viscondes de Porto Covo ou o Palácio do Manteigueiro.

A escala intimista dos interiores, aliada à coerência e racionalidade do programa distributivo, com um piso autónomo para quartos, preenchendo todo um andar, aproximam estas propostas de tipologia de palacete que como vimos anteriormente, se irá multiplicar no período do reinado de D. Maria I.

NOTAS

¹ Arquivo Municipal de Lisboa, *Livro de Cordeamentos de 1760-1789*. Processo de 2 de Maio de 1767.s.n.

² Arquivo do Tribunal de Contas, *Livros das Décimas da Cidade*, Livro 1 de Propriedades-1779

³ AN/TT, *Juízo de Justificações Ultramarinas*, 002-Brasil, Maço 39 (1758/1831).

⁴ A.T.C., *Livros das Décimas da Cidade*, Livro 1 de Arruamentos de 1820, fl.26

⁵ Os criados ficavam tradicionalmente no piso térreo junto das cocheiras, cavalariças e lojas, ficando, assim separado o elemento masculino do feminino.

⁶ Para o desenvolvimento desta temática cf. Ferreira-Alves, Joaquim Jaime - *O Porto na Época dos Almadas. Arquitectura. Obras Públicas*. 1º vol. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1988.

⁷ As actuais mansardas do edifício correspondem a uma alteração do século XX da responsabilidade da Arq. Vasco Regaleira.

⁸ Para um estudo mais sistemático remetemos para Raquel Henriques da Silva - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1822*. Dissertação de doutoramento em História da Arte. FSCH-UNL, 1997. (texto policopiado).

Palavras-chave
casa senhorial,
Rio de Janeiro,
interiores

Keywords
manor house,
Rio de Janeiro,
interior architecture

Resumo/Abstract

Formas de morar no Rio de Janeiro do século XIX: espaço interior e representação social

Este artigo apresenta as casas do Conde da Barca, Leonarda Velho da Silva, Brás Carneiro Leão, e Marquesa de Santos. A casa do Rio de Janeiro sofreu importantes transformações ao longo do século XIX. A casa colonial, construída em lotes estreitos e fundos, progressivamente ocupou terrenos maiores, a distribuição dos cômodos ganhou maior complexidade, o mobiliário e a decoração ganharam sofisticação, acompanhando os novos usos introduzidos após a chegada da Corte portuguesa e da abertura comercial aos demais países europeus.

Nos quatro casos estudados havia uma edificação pré-existente, às vezes datada do século XVIII, que foi modificada no primeiro quartel do século XIX para atender a novos hábitos e necessidades de representação após a chegada da Corte portuguesa. O uso de fontes escritas e iconográficas permite uma visão dessas mudanças nos hábitos e formas de morar do Rio de Janeiro, criando subsídios para a compreensão das transformações ocorridas nesse período.

Ways of living in nineteenth-century Rio de Janeiro: inner space and social representation

This article presents the houses of the Count of Barca, Leonarda Velho da Silva, Brás Carneiro Leão and the Marquise of Santos. The house in Rio de Janeiro went through significant changes throughout the 19th century. The colonial house, initially built in deep and narrow lots, went on to occupy increasingly larger lands; the distribution of rooms increased in complexity, and the furnishing and decoration gained sophistication, following the new habits introduced by the arrival of the Portuguese Royal Court and the commercial overture to other European nations. In all four cases studied here, there was a pre-existent building, sometimes going back to the 18th century, which was modified in the first quarter of the 19th century to satisfy the new habits and needs of representation after the arrival of the Portuguese Royal Court. The use of written and iconographic sources allows a glimpse into the changes of habits and ways of living in Rio de Janeiro, creating the conditions for a greater understanding of the transformations that took place during this time.

Ana Lucia Vieira dos Santos. *Graduada em Arquitetura pela FAU-UFRJ, Mestre em Arquitetura pelo Proarq – UFRJ, Doutora em História pelo PPGHis da UFF. Professora da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora bolsista da Fundação Casa de Rui Barbosa desde 2010, participando da seção brasileira do Projeto: A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro Séculos XVII, XVIII e XIX: Anatomia dos Interiores. aluciavs@gmail.com*

Formas de morar no Rio de Janeiro do século XIX: espaço interior e representação social

Ana Lucia Vieira dos Santos

Este artigo se insere na etapa do século XIX do projeto “A Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro”, desenvolvido na Fundação Casa de Rui Barbosa, por intermédio do grupo de pesquisa Museu-casa: memória, espaço e representações, dentro da parceria entre esta instituição, a Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva (FRESS) e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), apresentando de forma preliminar a análise de algumas casas pertencentes à elite carioca daquele período.

A casa do Rio de Janeiro sofreu importantes transformações ao longo do século XIX. A casa colonial, construída em lotes estreitos e fundos, progressivamente ocupou terrenos maiores, afastando-se das divisas. A distribuição dos cômodos ganhou maior complexidade, acompanhando os novos usos introduzidos após a chegada da Corte portuguesa e da abertura comercial aos demais países europeus.

A chegada e instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro apresentam ainda aspectos pouco estudados e compreendidos. Pouco se sabe das providências tomadas antes do evento pelo vice-rei Conde de Arcos, especialmente no sentido de selecionar e distribuir as casas que seriam ocupadas. Conexão importante nas rotas de navegação para o Oriente, o Rio de Janeiro estava preparado para acolher e manter contingentes significativos de habitantes temporários, com oferta de casas de aluguel e víveres para reabastecimento dos navios. No entanto, a chegada simultânea de tantas pessoas com hábitos e demandas bastante diferentes das habituais na sociedade colonial certamente gerou transtornos, que são razoavelmente conhecidos, em especial no que se refere às requisições e desapropriações de imóveis.

A casa foi sempre um local de refúgio do indivíduo e da família, com importante função de representação, seja pela sua localização, seja por suas características construtivas. Os dispositivos escolhidos para uma determinada solução espacial determinam certo modo de relações interpessoais, mas também de relações econômicas (trabalho e produção nos espaços domésticos) e sociais mais largas.

Não há informações precisas sobre os critérios que nortearam a distribuição inicial das casas disponíveis entre as muitas famílias recém-chegadas, mas é certo que elas ocuparam

imóveis nas áreas mais nobres da cidade. Muitas dessas casas desapareceram do tecido urbano, sendo necessário empreender uma espécie de arqueologia documental e iconográfica para localizá-las e reconstituí-las, ainda que parcialmente. Outras foram modificadas por ocupações que muitas vezes implicaram em mudança de uso, sendo também indispensável recorrer à documentação escrita e iconográfica para buscar uma melhor compreensão de suas características originais.

Neste trabalho vamos examinar quatro casas pertencentes à elite portuguesa e carioca, buscando reconstituir parcialmente a distribuição e decoração dos imóveis a partir de documentação escrita, obtendo subsídios para a compreensão das transformações exigidas para a adaptação das casas coloniais aos usos da nobreza europeia e das novas necessidades de representação social.

Antônio Araújo Azevedo, futuro Conde da Barca e várias vezes ministro, parece ter ido diretamente para a casa da rua do Passeio em que residiria até falecer¹. Menos de dois meses após a chegada ao Rio de Janeiro², já escrevia a seu correspondente, o Rv^{mo} S^r Fr^e José da Costa Azevedo, dizendo que estavam adiantadas as obras de seu laboratório, estando o edifício quase pronto³.

As obras foram constantes durante todo o tempo em que Araújo ocupou a casa do Passeio. As mudanças necessárias à adaptação do imóvel às suas necessidades podem ter sido um dos fatores que o levaram à compra da casa, efetuada em 3 de novembro de 1810.

Para efetivar a transação, Araújo tomou emprestado a João Rodrigues Pereira de Almeida a quantia de nove contos e setecentos mil reis, dando a própria casa como garantia. A dívida nunca foi satisfeita, levando à cobrança de seus herdeiros.

A Fazenda Nacional efetuou o pagamento do credor, e desapropriou o imóvel, em longo processo⁴ que nos permite acompanhar a evolução da propriedade.

O terreno onde foi edificada a casa era foreiro a Manuel Velho da Silva, importante comerciante da Praça do Rio de Janeiro⁵. Manuel adquiriu a propriedade ainda no século XVIII dos herdeiros do padre Luiz da Motta Leite e do Reverendo Reitor Francisco Leite da Silveira. A benfeitoria foi edificada como casa térrea, mas já era um sobrado em 1797, quando foi vendida por Jerônimo Teixeira Lobo a Antônio José da Costa. O parcelamento inicial dos terrenos do Passeio se deu em grandes lotes, que iam da rua dos Barbonos, atual Evaristo da Veiga, até a rua “que vai do convento das religiosas da Ajuda para a Lapa do Desterro”, atual rua do Passeio. Estes grandes lotes são visíveis nas plantas de 1767 e 1769, de José Custodio de Sá e Faria e João Roscio, elaboradas para o projeto de fortificação da cidade. Nessas plantas é possível ver uma ocupação mais intensa da rua dos Barbonos e da rua das Mangueiras, deixando os quintais voltados para a ainda existente Lagoa da Sentinela.

Estes terrenos tinham frente significativamente mais largas do que as médias encontradas no centro do Rio de Janeiro colonial: 20 braças ou 44,00m, contra a média de 5,45m no antigo centro⁶. A frente mais larga permitia que o sobrado tomasse proporções mais próximas daquelas da casa nobre portuguesa. A casa larga, de acentuada tendência horizontal, com grande número de vãos, é associada às classes poderosas de senhores de terra, transferindo para as cidades as tipologias das casas senhoriais do campo⁷. A posse de terra urbana é sinal de prestígio e domínio, tanto quanto a propriedade rural.

Além da larga frente, a casa escolhida por Araújo tinha outras características que permitiram sua transformação numa casa nobre tropical. Edificada em pedra e cal, estava de acordo com o modelo mais geral de casa nobre portuguesa de dois pavimentos com sótão, como descreve Helder Carita⁸, analisando o tratado do arquiteto José Manuel de Carvalho e Negreiros.

O tratado de Negreiros⁹ estabelece os programas de necessidades para as casas de um nobre casado, de um fidalgo e de um titular ou Grande do Reino, organizados hierarquicamente e num progressivo aumento de escala e complexidade, de acordo com a posição social do proprietário.

O Conde da Barca nunca se casou, e sua casa prescindia dos aposentos dedicados às atividades femininas, bem como daqueles reservados às crianças. Vejamos como sua habitação se enquadrava nos modelos teóricos de casa senhorial.

A casa era construída em pedra e cal, com vãos emoldurados em cantaria. A fachada da frente tinha nove janelas de sacada com grades de ferro no andar nobre, um portal com duas janelas marcando a entrada no centro, ladeados por portal de cocheira com uma janela do lado esquerdo, e outro portal de cocheira com duas janelas do lado direito. O andar térreo comportava um grande saguão de entrada ladrilhado de pedra, ladeado por cocheira e cavalaria. Esta entrada deveria conter a escada de acesso ao piso nobre, seja de aparato ou privativa, que não está descrita nos documentos relativos à desapropriação do imóvel. Apenas uma escada que dava acesso tanto ao quintal quanto ao sótão é mencionada, localizada na parte posterior da casa. O restante do pavimento era ocupado por quartos para criados, e não há menção à existência de mezaninos.

O piso nobre tinha três grandes salas para a frente da rua, arranjo bastante comum nas casas do século XIX, que vão se libertando dos estreitos lotes coloniais. De modo geral, uma delas era destinada às grandes festas e recepções, outra era uma sala de música, e a terceira uma sala de visitas. Na faixa intermediária da casa ficavam quatro alcovas e quartos para cômodo. A escada deveria estar nessa área, pois em geral ficava no centro da casa, local de mais difícil ventilação e iluminação, muitas vezes resolvidas com uma claraboia. Não há notícia de salas

de espera, embora essa possa ter sido a função de algum “quarto para cômodo”. Quando a casa foi avaliada, estava na posse de João Antônio Araújo de Azevedo, irmão do Conde e seu herdeiro. Embora também de alta posição social, João Antônio certamente necessitava de menos aparato que seu irmão ministro.

A parte dos fundos continha a sala de jantar, a despensa, a cozinha e despejos, que de acordo com o costume carioca ficavam no primeiro andar. O tratado de Negreiros localiza a cozinha e seus anexos no pavimento térreo, em maior continuidade com o quintal. É também nos fundos que aparecem os espaços de uso do dono da casa: uma pequena sala, possivelmente de espera, gabinete de trabalho e uma grande sala que abrigava a sua famosa livraria, trazida de Lisboa com as respectivas estantes de madeira¹⁰. O gabinete é descrito por RANUM¹¹ como um aposento de origem monástica, sendo um dos primeiros cômodos a ter uso privado dentro da casa. É um local de refúgio, leitura, contabilidade e oração, não exigindo grande mobiliário. Este conjunto de três salas – livraria, sala e gabinete – é o domínio particular do dono da casa, e no caso do Passeio esses cômodos estavam voltados para os fundos, onde ficava o jardim, e tinham acabamento mais sofisticado, assoalhados, forrados e pintados, embora não estivessem totalmente terminados.

Esta parte da casa estava ligada por uma escada ao quintal e ao sótão, o que podia permitir que visitantes fossem levados até o gabinete do Conde atravessando o grande saguão do térreo e alcançando os fundos, sem passar pela parte mais íntima da casa. O dito sótão constituía um pavimento menor, voltado para os fundos, e estava dividido em uma sala com um quarto para um lado, e uma saleta com três quartos para o outro. Acreditamos que esses fossem os aposentos reservados aos hóspedes de Araújo, alguns com longa permanência sob seu teto.

O vasto quintal foi intensivamente ocupado pelas diversas atividades do Conde. Debret descreveu esta parte da propriedade como dividida em vários pátios¹². O primeiro, contíguo à casa, serviria como quintal ou jardim, já que sabemos que Araújo cultivava uma extensa coleção de plantas. Nele havia “poço e tanque e bomba com sua fonte d’água da Carioca”¹³, um luxo numa cidade com sérios problemas de abastecimento de água. Um muro com uma cancela e dois mirantes separava o restante do quintal, onde várias pequenas edificações abrigavam os equipamentos de Araújo. Era ali que funcionavam seu laboratório químico e um engenho de destilar cana. Debret relata ter visto um equipamento de fiação de algodão, possivelmente o que foi encomendado por Araújo a Diogo Ratton¹⁴. No fundo do terreno, já voltado para a rua dos Barbonos, ficavam as senzalas.

A casa ocupada pelo Conde da Barca tinha características típicas das casas coloniais cariocas, embora se enquadre numa tipologia que começa a aparecer com a expansão da cidade para áreas semi-rurais na periferia do antigo centro urbano. Os grandes negociantes

da cidade, assim como os altos funcionários do governo colonial, já tinham o hábito da dupla moradia, mantendo uma casa nas principais ruas da cidade, e uma chácara ou propriedade de recreio no seu entorno imediato, onde fugiam do intenso calor do verão. Tal foi o caso do Marquês de Lavradio, que escreveu ao Desembargador Manuel Francisco da Silva Veiga em 1º de janeiro de 1776:

Passando agora a tratar da minha saúde, devo dizer a V. M.^{cé}, que neste ano, com os nunca visto calores que têm feito, tenho passado tão incomodado, que me foi preciso vir passar algum tempo para este sítio da Glória, aonde me acho há três meses, e creio me conservarei nele até o fim de fevereiro, tempo em que se poderá passar, dentro da cidade com menos incômodo.¹⁵

Quando da chegada da Corte, a região do Passeio Público e da Glória já se encontravam em processo de adensamento, e muitos nobres portugueses preferiram essa área, mais desafogada que o centro.

Araújo iniciou as obras de adaptação da casa muito rapidamente, mas estas foram principalmente destinadas à instalação de seus equipamentos científicos e experimentos. Ao trazer para o Rio de Janeiro seus móveis e livros recuperados aos invasores franceses, ele demonstrou uma intenção de fixação na cidade. Os anúncios do leilão de seus bens relacionam móveis sofisticados, pinturas e espelhos, objetos de luxo. No entanto, não se percebe uma modificação significativa da estrutura e distribuição da casa, exceto pela instalação do gabinete e da livraria. O gabinete é normalmente encontrado na faixa fronteira das casas do Rio de Janeiro, permitindo que o proprietário receba pessoas estranhas sem que estas penetrem na zona íntima reservada à família. Neste caso o gabinete foi para os fundos, talvez pela necessidade de acomodar também a grande biblioteca, cujas estantes foram desmontadas e numeradas em Lisboa para serem utilizadas no Rio de Janeiro. As adaptações da casa ao *status* de seu ocupante incluíram a pintura decorativa, que segundo Debret estava sendo executada por um pintor italiano que o Conde hospedou, mas que interrompeu o trabalho subitamente ¹⁶.

O imóvel desapareceu num incêndio em 1937, e no seu lugar foi construída uma edificação menor, que abrigou exposições e bailes de carnaval, e foi demolida nos anos 1960.

O que resta das antigas construções é um platô ligeiramente elevado em relação à Rua do Passeio, e parte das paredes laterais. De um lado, a casa partia com o que é hoje o edifício do antigo cinema Plaza, construído em 1934, antes, portanto, do incêndio. A empena do edifício foi revestida com a casa ainda em pé, o que deixou o perfil do telhado marcado no emboço. Era um grande telhado de duas águas, de proporções características das construções coloniais.

Do outro lado, a casa fazia divisa com o terreno do Marquês de Santo Amaro. Nessa faixa fronteira do terreno encontra-se o edifício do Cassino Fluminense, hoje Automóvel Clube. A parede é de meação, em pedra e cal, e guarda vestígios do madeiramento intermediário (piso do sobrado) e do telhado.

Duas casas se destacavam no tecido urbano carioca do início do século XIX: as vizinhas chácara no bairro da Glória pertencentes a Leonarda Velho da Silva e Brás Carneiro Leão.

Leonarda Velho da Silva foi casada com Manuel Velho da Silva, um dos mais importantes negociantes da cidade, falecido em 1807. Viúva, assumiu os negócios do marido, auxiliada por seu filho Amaro Velho da Silva, depois Barão e Visconde de Macaé. Manuel Velho da Silva construiu importante patrimônio imobiliário. Era dele o terreno do Passeio onde ficava a casa do Conde da Barca. Possuía diversos imóveis urbanos, e também a última chácara do Caminho da Glória, já entrando para o Catete. A chácara esteve a serviço da acomodação da Corte, mas foi pedida de volta por Leonarda, incomodada pelas epidemias que assolavam o centro da cidade. A casa da chácara foi possivelmente construída ainda no século XVIII. Foi nas duas últimas décadas desse século que Manuel Velho da Silva começou seu patrimônio imobiliário, e comprovadamente comprou as terras da Rua do Passeio.

Leonarda faleceu em 1825, morando na chácara. Seu inventário¹⁷ contém importante descrição da preparação da casa para o velório. No mesmo documento encontramos menção a obras e melhoramentos que, em setembro de 1811, a matriarca autorizou seu filho Amaro a fazer “na casa em que todos vivemos”, que incluíam o revestimento das salas em papéis de paredes comprados a Avrial e Irmãos, comerciantes com loja na rua do Ouvidor. Apesar disso, o inventário não apresenta itens como cortinas, o único tapete é classificado como “bastante usado” e a roupa de cama e de mesa como “ usada” ou “muito usada”. O mobiliário contém vários itens em madeira branca ou em jacarandá e mogno, porém classificados como “ordinários”. Destacam-se como um indicativo de maior sofisticação uma mesa em charão e outra em talha dourada.

A casa era construída com paredes externas de pedra e cal, e divisões internas de frontal de tijolo. As 13 janelas de peitoril do sobrado eram envidraçadas, mas os portais eram de madeira, e não de cantaria, o que denota um acabamento mais rústico, comum nas casas mais antigas dos arredores da cidade. Um dos quartos servia de oratório, e há registros de batizados e casamentos realizados na chácara, como o que uniu José Maria Velho da Silva, que se dedicaria durante muitos anos ao serviço pessoal de D. Pedro II, e sua prima Leonarda Maria da Mota. A casa era toda forrada, com exceção da cozinha calçada de pedra. Uma varanda de arcaria ladrilhada de tijolo dava para um pátio calçado de pedra e para o vasto quintal. A casa contava com duas cocheiras e duas cavalariças calçadas de pedra, e um longo

edifício em meia água com cômodos para escravos e feitor. O conjunto das construções foi avaliado em 32 contos de réis.

A chácara tinha um sofisticado jardim, bem descrito no inventário. Assim como a casa do Conde da Barca, a de Leonarda era abastecida por um sistema de captação e distribuição de água, com tanques de cantaria e de pedra e cal, um dos quais para lavagem. Uma ponte de pedra e cal cruzava a vala que conduzia a água. O jardim era ornamentado por alegretes e dezenas de roseiras, dois caramanchões cobertos de “chumbo com caixilhos de vidraça”, uma bacia, um pombal, figuras de louça e duas pirâmides de pedra. O terreno foi avaliado em 9.050\$000, e o arvoredo em 519\$740.

A chácara de Leonarda passou a seu filho Amaro. Todavia não consta da relação de bens do Visconde de Macaé, arrolados em seu inventário. É possível que ele já tivesse doado ou vendido a propriedade a seu primo, o Conselheiro e Mordomo do Paço José Maria da Silva Velho.

Na década de 1870, a viúva de José Maria, também Leonarda, vendeu a propriedade a Cornélio Martins dos Santos, que a remodelou. Sem filhos, o Comendador Cornélio doou a chácara à Santa Casa de Misericórdia, para que nela fosse instalado o Asilo São Cornélio.

Brás Carneiro Leão foi importante negociante da praça do Rio de Janeiro. Foi casado com Ana Francisca Rosa Maciel da Costa, feita baronesa de São Salvador de Campos de Goitacazes quando já viúva. Seus filhos receberam títulos de nobreza, e suas filhas casaram-se com homens igualmente titulados. Brás faleceu em 1808, e seu inventário durou décadas¹⁸. Além de muitas casas no centro da cidade, ele era proprietário da penúltima chácara do Caminho da Glória, voltada para a encosta de Santa Teresa, confrontando com a propriedade dos Velho da Silva.

A casa dos Carneiro Leão era um grande sobrado de pedra e cal, com a fachada da rua composta por 10 janelas de sacada no andar nobre e quatro portais de cocheira com quatro janelas de peitoril no térreo. Os vão eram emoldurados em cantaria, e as sacadas tinham grades de ferro. As janelas laterais e dos fundos, todas de peitoril, eram em madeira com caixilhos de vidraça.

No pavimento térreo, um saguão lajeado de cantaria dava acesso à casa. Havia quartos para cômodo e cocheiras. A cozinha era azulejada, ladrilhada de pedra do reino e forrada. Era dotada de um tanque com bica de água, e ligava-se por uma escada ao andar superior.

A frente da edificação era ocupada por quatro salas e sala de jantar. Dos vários quartos para cômodo, um servia de oratório. Um sótão abrigava mais uma sala e dois quartos.

O conteúdo da casa descrito no inventário é sugestivo de uma atualização do gosto e maior facilidade de acesso a produtos importados. Dezesseis janelas eram guarnecidas de

bambinelas de cassa com franjas; as camas tinham cortinados também de cassa, lavrada ou bordada, ou de damasco, sempre com colchas irmãs; a roupa de cama era de linho, com colchas de chita ou de damasco. Uma das camas tinha armação em cúpula, e o guarda-vestidos de madeira branca, já com portas de caixilhos de vidro, misturava-se a um toucador de “madeira estrangeira com gavetas todo embutido”. Havia apenas dois tapetes, um de sala e outro pequeno, ambos com bom uso. As enormes toalhas de mesa (uma delas com 13 varas), muitos guardanapos e toalhas de mão indicam grandes reuniões em torno das refeições. Entre os têxteis aparecem ainda 10 colchões de seda amarela, 2 travesseiros e dezoito coxins de cadeiras na mesma seda, e 5 coxins de damasco carmesim guarnecidos de galão largo e borlas de fios de ouro.

O mobiliário contém muitas peças em “madeira estrangeira”, e “mesas com tampo de pedra” conviviam com outras de “jacarandá com pé de galo antigas”. Havia cadeiras pintadas de dourado, pretas com ornatos de metal dourado, e outras mais antigas, de “jacarandá ordinárias com assento de palha”. Três cadeiras de criança apontam para a presença de diversas gerações na casa.

Ao lado da casa havia um pátio também ladrilhado em pedra do reino, ornamentado por pilastras e figuras e vasos de louça e de pedra do reino. Uma meia-água abrigava quartos para criados e escravos e as cavalariaças, calçada de pedra, com baias e manjedouras e um bicamente construído em pedra e cal, com bica de água e torneira.

Uma bacia de cantaria com repuxo ornamentava o jardim, além de pilastras e vasos. No fundo da chácara havia um poço coberto, e três tanques de pedra e cal, ladrilhados de pedra do reino. Completavam o conjunto, uma ponte de tijolos e duas escadas. Um outro tanque recebia água de beber, que era levada por um encanamento até a cozinha. Mais uma vez um complexo sistema de abastecimento de água resguardava uma família de alto status social das constantes secas que assolavam a cidade.

A baronesa de São Salvador faleceu em 1832, e a chácara e demais bens foram avaliados para seu inventário em 1836. A casa da chácara e suas benfeitorias foram avaliadas em 45 contos de réis, e os terrenos a elas correspondentes, com as árvores que compunham seu vasto pomar, em cerca de 8.800\$000. O rico e variado mobiliário valia cerca de 1.600\$000. A baronesa também possuía bens que sublinhavam sua posição social e poderio econômico: suas duas carruagens de almofada foram avaliadas em 500\$000, e as muitas joias em cerca de 23.500\$000.

O único imóvel ainda existente de nossa amostragem é a casa da chácara da Marquesa de Santos, também conhecida como palacete do Caminho Novo, vizinha ao palácio imperial da Quinta da Boavista, no bairro de São Cristóvão. A propriedade resultou da união de duas

chácara, compradas pelo imperador D. Pedro I por volta de 1825¹⁹. A primeira delas pertencia a Teodoro Ferreira de Aguiar, médico particular de D. João VI, que retornou com o rei para Lisboa em 1821. A chácara já tinha uma casa edificada em sobrado, que passaria por grandes obras de adaptação e embelezamento. A segunda propriedade, contígua à primeira, também possuía uma casa, que aparentemente abrigou a futura marquesa até que terminassem as obras do palacete²⁰.

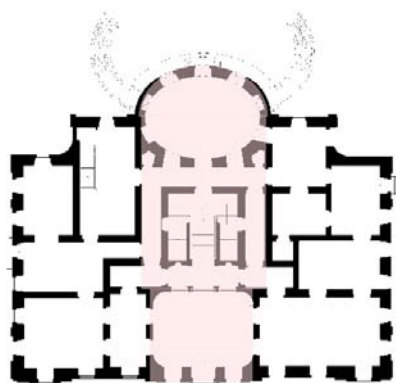
A casa da chácara da Marquesa de Santos foi reformada e decorada sob supervisão direta do imperador D. Pedro I. A construção em estilo neoclássico teve o concurso de profissionais portugueses e franceses, sendo o projeto atribuído ao engenheiro Joseph Pierre Pézérat. Esta atribuição pode ser remontada a Noronha Santos²¹ (1981), que afirma que o engenheiro francês teria chegado ao Rio de Janeiro na comitiva de D. João em 1808. Nascido em 9 de fevereiro de 1801 em La Guiche (Saône-et-Loire), o engenheiro só chegaria ao Rio de Janeiro por volta de 1826²², quando a volumetria do palacete, com a característica sala oval nos fundos, já aparecia claramente nos mapas de recadastramento urbano.

As pinturas decorativas são atribuídas a Francisco Pedro do Amaral, e os estuques aos irmãos Ferrez, artistas chegados ao Rio de Janeiro em 1816 com a chamada Missão Francesa.

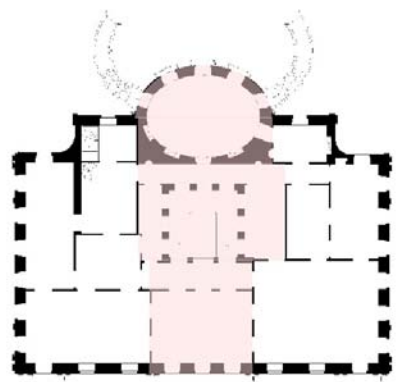
As muitas reformas por que passou o imóvel, algumas com mudança de uso²³, dificultam a interpretação do espaço de moradia da Marquesa de Santos tal como inicialmente concebido. O único documento que nomeia os cômodos é o “Inventário do Imperial Palacete do Caminho Novo”, assinado por José Maria Pinto e datado de 28 de março de 1831. O documento é transcrito por Melo Franco²⁴, e descreve os móveis e alfaia pertencentes ao imperador, já que a Marquesa se retirara em 1829 levando todos os seus bens móveis²⁵.

A casa fica sobre o alinhamento, ao centro da maior dimensão do lote. A composição da fachada é simétrica, com cinco corpos de diferentes larguras inseridos entre duplas pilastras com capitéis jônicos e embasamento rusticado. O corpo central é mais largo, arrematado por um frontão triangular. Os nove vãos com molduras em cantaria, em arco abatido se distribuem pelos cinco corpos no ritmo 1/2/3/2/1. Um largo friso ornamentado por estuques de temática fitomórfica arremata o conjunto, sendo o telhado encoberto por platibanda.

O corpo central compreende três vãos, sendo o de entrada no piso térreo mais largo, ladeado por duas janelas de peitoril; o piso nobre apresenta três janelas de sacada com balcão corrido com grade de ferro. Este corpo central corresponde ao grande vestíbulo de entrada, encimado por uma sala e à caixa da escada que ocupa o núcleo da edificação, articulando-se ainda às salas de planta oval localizadas nos fundos. À volta da escada ficam as circulações que dão acesso aos demais cômodos da casa. O arranjo configura a tipologia de escadas reais descritas por Hélder Carita²⁶, sendo provavelmente a grande intervenção estrutural realizada



Piso 0



Piso Nobre 1

Ilustração 1
Escada real articula-
da ao pano central da
fachada e sala oval dos
fundos.

no edifício pelas obras de D. Pedro I. A presença de um arranjo tipológico tipicamente português e estruturante da planta e fachada sugere que a traça do palacete tenha sido de Manuel da Costa ou de Pedro Cavroé, e não do francês Pézerat.

Além do vestíbulo de entrada, ocupam a faixa frontal da edificação no pavimento térreo duas salas à esquerda, que parecem ser as identificadas no inventário de 1831 como “sala imediata” e “quarto de dormir imediato”, e uma sala maior à direita, que pode ter servido de oratório, uma vez que há diversos registros de batizados e até casamentos no “oratório da Marquesa de Santos”. O bloco de cômodos nos fundos à esquerda tem piso de pedra, configurando um provável setor de serviços. Há cinco acessos secundários à casa: um por cada fachada lateral, um pela sala oval do térreo, e dois pela sala oval do piso nobre.

A faixa frontal do piso nobre é ocupada por três salas. A sala central corresponde à caixa da escada, e está decorada com pinturas de gosto neoclássico representando estátuas e motivos florais, com um painel alusivo à Aurora no teto. A sala da esquerda é uma sala de música ou de baile, como se depreende da temática dos estuques. A sala da direita é a maior de todas, e tem pinturas decorativas alusivas aos quatro continentes, e teto em estuque representando os deuses do Olimpo. Estas são as pinturas atribuídas com maior segurança a Francisco Pedro do Amaral.

A fachada lateral esquerda corresponde a um grande cômodo cujo teto é ornamentado por medalhão com uma águia, o que faz com que tradicionalmente se considere que era de uso do imperador D. Pedro I. Esta sala tem um acesso para a parte de serviço, e outro para uma antessala ligada à circulação principal. Há também uma ligação direta com a sala de música. As visitas do imperador ao palacete eram principalmente noturnas, e nas suas muitas cartas à Marquesa ainda existentes percebe-se que ele não costumava dormir lá, sempre retornando ao palácio da Boavista.

Do outro lado, voltado para a Quinta da Boavista, ficavam os aposentos da Marquesa, permitindo que o imperador a observasse do palácio, e mesmo mantivesse comunicação, através de sinais visuais. O apartamento é composto de um amplo toucador e uma alcova. Há um acesso ao corredor de serviço, mas não há uma antessala exclusiva, embora deste lado o corredor que circunda a escada seja mais largo, possibilitando uma área de espera, que só se liga à área privada através de um corredor. O toucador se comunica diretamente com a sala dos deuses ou dos quatro continentes. Essa comunicação direta do setor íntimo com o social é atípica para as casas do período, e aparece tanto no cômodo de uso da Marquesa quanto naquele que seria destinado ao Imperador, sugerindo que a distribuição atendia a uma dinâmica social muito específica da relação entre o rei e sua favorita. Essas portas de ligação poderiam ser uma intervenção posterior, mas a pintura mural não parece ter sido adaptada,

especialmente na sala dos quatro continentes.

Não é perceptível um cômodo destinado às crianças, até por que as filhas do casal foram levadas para viver no palácio, e a condessa de Iguaçu nasceu depois da separação definitiva de seus pais. A escada de serviço hoje existente parece ser um acréscimo posterior. Um grande armário num nicho do segundo pavimento ficou sem acesso pela abertura do vão desta escada, mas não há indicações de onde seria a escada de serviço primitiva.

A sala oval pode ter servido como sala de jantar. Em uma de suas cartas, D. Pedro I faz um pedido a Domitila: “Já que não me mandaste a tina, faze-me o favor de a mandar lá estar com água esta noite na casa da janta para se banhar à noite”²⁷, o que demonstra que não havia uma casa de banho ou cômodo com esse fim específico.

A casa da Marquesa de Santos tinha um grande jardim nos fundos da propriedade, como convinha. D. Pedro I participou ativamente da elaboração do jardim, trazendo de seus passeios e visitas mudas de flores e outras plantas, como ele relata em carta de 1825: “Igualmente trouxe a planta deles [morangos], a de roseiras de cem folhas e a de hortênsia, que são para a sua chácara, mas enquanto mecê para lá não vai, eu as tratarei para depois irem.”²⁸. Documentos do final do século XIX mencionam a existência de grutas e estátuas, mas não é possível saber qual dos seus muitos proprietários foi responsável por esses elementos.

Os casos aqui apresentados permitem que se percebam alguns padrões e a introdução de novas configurações na casa carioca. A expansão da cidade para os bairros periféricos transformou casas de características rurais em residências permanentes. É verdade que nos primeiros anos do século XIX muitas famílias de elite já viviam nas chácaras, especialmente aquelas com muitos filhos, difíceis de acomodar nos sobrados urbanos. Além de casas maiores, as chácaras ofereciam um ar mais fresco, a possibilidade de auto-abastecimento, e o suprimento farto de água.

As casas de chácara deste período ainda foram construídas sobre o alinhamento. A localização em centro de terreno só iria se popularizar em meados do século XIX.

A entrada costuma ser feita por um saguão central, com portal largo que permitia a passagem de um coche. Na casa do Conde da Barca, a cocheira e cavalaria ladeiam o saguão, nas outras constituem uma edificação separada, configurando um setor de serviços externo que inclui as senzalas e quartos para criados.

De modo geral, essas casas tinham três ou quatro salas voltadas para a frente da rua, mais a sala de jantar localizada nos fundos, junto à cozinha. A sala de jantar vai migrar lentamente para o setor social da casa, e a casa de Brás Carneiro Leão é um exemplo precoce desta nova localização, tendo também a cozinha no térreo, o que liberava o andar nobre de serviços.

O oratório ainda está presente, e é mais uma questão de distinção social do que uma

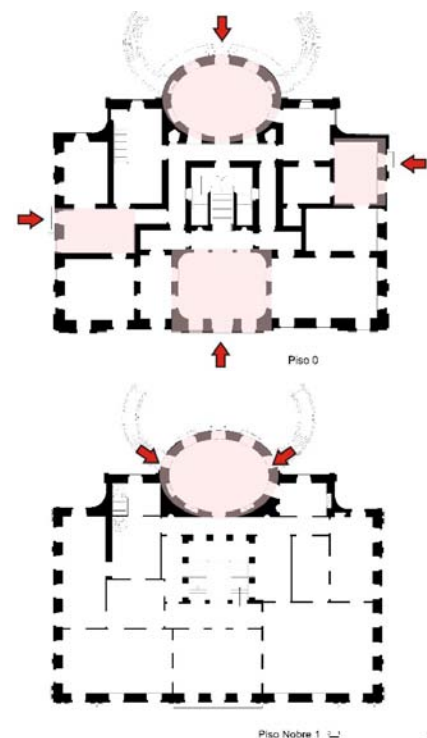


Ilustração 2
Acessos e vestibulos.

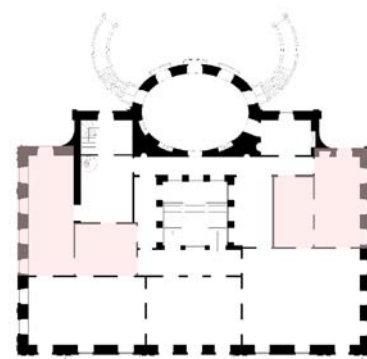


Ilustração 3
Apartamento de
D. Pedro I à esquerda,
e da Marquesa de
Santos à direita.

Ilustração 4
O corpo oval sobressai
na fachada posterior.



necessidade de prover o serviço religioso, já que todas as casas estão em freguesias urbanas, com igrejas próximas. D. Leonarda também tinha um oratório em sua casa do centro, e foram realizados batismos lá, enquanto a chácara esteve cedida à Corte.

O gabinete também começa a adquirir uma nova feição. Nas casas urbanas esse cômodo costuma vir logo a seguir da sala, e nas rurais fica na faixa fronteira, em geral ligado à varanda de acesso. O gabinete do Conde da Barca, associado à biblioteca e provido de uma sala de espera é um exemplo de uma nova configuração em que vão se delineando territórios masculinos e femininos dentro da casa. Os domínios masculinos incluem muitas vezes uma sala de bilhar ou de jogos. Estes cômodos estão citados no inventário do palacete do Caminho Novo, o que faz crer que D. Pedro I continuou a usar a casa pessoalmente.

Apesar das pequenas mudanças que podem ser detectadas, percebe-se que o maior impacto nas casas cariocas é proveniente da abertura do comércio às nações amigas. As mudanças estruturais são muito lentas, mas há um evidente consumo de produtos de luxo que promove uma atualização visual dos velhos sobrados. Se as pinturas decorativas eram raras, os papéis de parede se tornaram usuais. São inúmeras as lojas oferecendo este tipo de revestimento nos anúncios e jornal, e é esta a melhoria citada por Leonarda em suas declarações no testamento. O

uso de cortinas e tapetes vai se tornando mais comum, louça fina é encomendada na Inglaterra, a chita das colchas e toalhas de mesa vai ser substituída pelo linho irlandês. A elite carioca investiu em bens que pudessem ser vistos, mais do que em mudanças estruturais em suas casas. Essas mudanças viriam, lentamente, ao longo do século XIX, ao sabor da introdução de novas tecnologias e de alterações mais profundas das relações sociais.

NOTAS

¹ O Conde da Barca teve uma segunda casa no Rio de Janeiro. Ele arrendou uma chácara no Engenho Velho, onde passou grande parte de seus últimos anos, com a saúde já bastante frágil.

² A frota chegou ao Rio de Janeiro em 8 de março de 1808, e a correspondência está datada de 3 de maio do mesmo ano.

³ Cartas do Conde da Barca a Frei José da Costa Azevedo.

IHGB, Coleção Cônego Fernandes Pinheiro, lata 581, pasta 12, DL 581.12.

⁴ BNRJ, Seção de Manuscritos, doc. II, 35,5,5.

⁵ A desapropriação atingiu apenas a edificação. O terreno foi arrolado entre os bens de Leonarda Velho da Silva, viúva de Manuel, em seu inventário iniciado em 1825. ANRJ, Série Inventários, Juízo de Órfãos e Ausentes, ZN, maço 433, N° 8373, 1825.

⁶ SANTOS, Ana Lucia Vieira dos - *A Casa Carioca: Estudo sobre as Formas de Morar no Rio de Janeiro. 1750-1850*. Tese. Rio de Janeiro: UFF/PPGHis, 2005.

⁷ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 23.

⁸ CARITA, Helder - Tipologias de Casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros [em linha]. <http://pduques.imc-ip.pt/Data/Documents/Blog%20Casas-Museu/Texto-palestra%20Carvalho%20de%20Negreiros.pdf>

⁹ Aditamento ao livro intitulado *Jornada pelo Tejo que foi ofo a S. A. Real o Príncipe Nosso Senhor que Deus guarde em o anno de 1792-1797*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, Códice 3758-62. *Apud* CARITA, *op.cit.*

¹⁰ Depois de recuperados aos franceses, os livros e as estantes do Conde da Barca foram embarcados para o Rio de Janeiro no início de 1809 por seu irmão João Antônio de Araújo Azevedo. Arquivo Distrital de Braga / Fundo Conde da Barca -AHB / FBO, caixa 47, doc. 77.

¹¹ RANUM, Orest - Os Refúgios da Intimidade. In ARIËS, Philippe, DUBY, George (org.). *História da Vida Privada. Da Renascença ao Século das Luzes. vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 211-266.

¹² DEBRET, Jean Baptiste - *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 2 vols. 3ª. Edição, São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1954. p. 251.

¹³ Araújo conseguiu autorização para captar água do aqueduto da Carioca em 1810.

¹⁴ *Lettres de Diogo Ratton a Antonio Araujo Azevedo, Comte de Barca. 1812-1817*. Paris: Calouste Gulbenkian, 1973.

¹⁵ Marquês do Lavradio - *Cartas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ, 1978, carta 548, p.166.

¹⁶ DEBRET, 1965, Vol. II, p. 251.

¹⁷ Leonarda Maria Velho da Silva. Inv^{te} Amaro Velho da Silva . ANRJ, CODES, ZN, maço 433, doc.

8373, 1825.

¹⁸ O inventário é composto de vários volumes. A descrição da casa encontra-se em: Braz Carneiro Leão. Inv^{te} Baronesa São Salvador. ANRJ, CODES, 3J, cx 3649, doc. 1, 1808

¹⁹ As transações anteriores à compra do imóvel por José Bernardino de Sá em 1847 não foram localizadas nos arquivos cariocas. NORONHA SANTOS (1981) afirma que o imóvel aparece coletado na Décima Urbana em nome de D. Domitila em 1825. Em 7/12/1825, o advogado Diogo Soares da Silva de Bivar escreve ao Chalaça dizendo que procedera conforme ordenado para reunião das edificações e cocheiras da Viscondessa de Santos (Arq. Imperial de Petrópolis I-POB-07.12.1825-Biv.c, *apud*. RANGEL, 1984).

²⁰ Esta segunda casa teria sido transformada em cocheiras e cavalariças.

²¹ NORONHA SANTOS - *Crônicas da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Padrão/Inelivro, 1981.

²² De acordo com a relação de alunos da Escola de Belas Artes de Paris publicada em *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts*, Pézérat foi admitido no segundo ano em 1821, mas não prosseguiu seus estudos. Não foi possível confirmar por qual escola de engenharia ele se formou.

²³ Tem-se notícia da quase ruína do imóvel depois de sair da posse da família imperial. José Bernardino de Sá, Barão de Vila Nova do Minho, empreendeu grandes obras, assim como o Barão de Mauá. O médico Abel Parente instalou sua clínica de ginecologia na casa, e quando o imóvel passou ao estado da Guanabara abrigou o Serviço de Febre Amarela. Após ser adaptado para uso da reitoria da Universidade do Estado da Guanabara, o prédio foi restaurado e sediou o Museu do Primeiro Reinado. Atualmente está em curso nova restauração, e ali será instalado o Museu da Moda.

²⁴ MELO FRANCO, Afonso Arinos de - *O Palacete do Caminho Novo. Solar da Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: UEG, 1975, p. 39-51.

²⁵ *Diário Fluminense*, 28 de agosto de 1829. Hemeroteca digital brasileira. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706744&pasta=ano%20182&pesq=marquesa>. Acesso em 30/05/2014.

²⁶ CARITA, Hélder - *Escadas Reais: Gênese, Formação e sua Circulação para a Índia e Brasil: entre Teodósio de Frias e Luís da Cunha Meneses*. Apresentado no 1º Congresso de História da Construção Luso-brasileira, Vitória, setembro de 2013. Agradecemos ao autor a cessão do texto.

²⁷ REZZUTTI (2011), p. 208.

²⁸ REZZUTTI. *op.cit.* p. 148.

BIBLIOGRAFIA

FONTES DOCUMENTAIS

Cartas do Conde da Barca a Frei José da Costa Azevedo. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Coleção Cônego Fernandes Pinheiro, lata 581, pasta 12, DL 581.12.

Processo de desapropriação dos bens do Conde da Barca. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, doc. II, 35,5,5.

Inventário de Braz Carneiro Leão. Inv^{te} Baronesa São Salvador. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, CODES, 3J, cx 3649, doc. 1, 1808

Inventário de Leonarda Maria Velho da Silva. Inv^{te} Amaro Velho da Silva. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, CODES, ZN, maço 433, doc. 8373, 1825.

Arquivo Distrital de Braga / Fundo Conde da Barca -AHB / FBO, caixa 47, doc. 77.

LIVROS E REVISTAS

ARAÚJO, Emanuel (org.) - *Cartas de D. Pedro I à Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ARIÈS, Philippe; DUBY, George (org.) - *História da Vida Privada. Da Renascença ao Século das Luzes. vol 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARITA, Hélder. *Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros* [em linha]. <http://pduques.imc-ip.pt/Data/Documents/Blog%20Casas-Museu/Text-palestra%20Carvalho%20de%20Negreiros.pdf>.

Idem - *Escadas Reais: Génese, Formação e sua Circulação para a Índia e Brasil: entre Teodósio de Frias e Luís da Cunha Meneses*. Apresentado no 1º Congresso de História da Construção Luso-brasileira, Vitória, setembro de 2013. Texto gentilmente cedido pelo autor.

COLLOP, Alain - Famílias. Habitações e Coabitações. In ARIÈS, Philippe, DUBY, George (org.). *História da Vida privada. Da Renascença ao século das Luzes. vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 501 – 542.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1965 *Diário Fluminense*, 28 de agosto de 1829. Hemeroteca Digital Brasileira. [Consult. 30/05/2014] disponível na Internet: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706744&pasta=ano%20182&pesq=marquesa>.

ELEB, Monique, DEBARRE, Anne - *Architectures de la Vie Privée. Maisons et Mentalités XVIIe-XIXe Siècles*. Bruxelles: Hazan, 1999

MELO FRANCO, Afonso Arinos de - *O Palacete do Caminho Novo. Solar da Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: UEG, 1975.

NORONHA SANTOS - *Crônicas da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Padrão/Inelivro, 1981.

PENANRUN, David de, THÉRÈSE, Louis, DELAIRE, Edmond Augustin, ROUX, F. - *Les Architectes et Élèves de l'École des Beaux-Arts* [em linha]. [Consult. 21/04/2014]. Disponível na Internet: <https://archive.org/details/lesarchitectes00daviuoft>. Acesso

RANUM, Orest - Os Refúgios da Intimidade. In ARIÈS, Philippe, DUBY, George (org.) *História da Vida Privada. Da Renascença ao Século das Luzes. vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 211-266.

RATTON, Diogo - *Lettres a Antonio Araujo Azevedo, Comte de Barca. 1812-1817*. Paris: Calouste Gulbenkian, 1973.

REZZUTTI, Paulo - *Titília e o Demonão. Cartas inéditas de D. Pedro I à Marquesa de Santos*. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SANTOS, Ana Lucia Vieira dos - *A Casa Carioca: Estudo sobre as Formas de Morar no Rio de Janeiro. 1750-1850*. Niterói, 2005. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

Palavras-chave

Arquitectura,
Evolução
Arquitectónica,
Ribeira Grande,
Casas Nobres,
Palácio

Keywords

Architecture,
Architectural
Evolution,
Ribeira Grande,
Manor Houses,
Palace

Resumo/Abstract

O Palácio dos Condes da Ribeira Grande, na Junqueira.
Análise do conjunto edificado

O Palácio dos Condes da Ribeira Grande, na rua da Junqueira em Lisboa, é um caso singular de residência nobre no contexto da arquitectura civil portuguesa. Foi residência da família e propriedade desta até meados do século XX. O seu conjunto edificado regista diversas campanhas de obras e bem-feitorias que alteraram significativamente a sua estrutura espacial. O culminar desta evolução arquitectónica, com as obras de grande envergadura realizadas no seu interior, no final do século XX, veio dificultar a leitura conjunta do edifício e o seu entendimento enquanto residência nobre. Procurando contribuir para a compreensão do conjunto edificado, baseamos o nosso estudo numa abordagem abrangente, relacionando a análise arquitectónica do edifício com o estudo de documentação e cartografia de época.

Palace of the Counts of Ribeira Grande, in Junqueira.
Analysis of the built set

The Palácio dos Condes da Ribeira Grande, at rua da Junqueira, in Lisbon, is singular example of a noble residence, in Portuguese's civil architecture. It was the family's residence and property till mid XXth century and it presents several works and improvements, culminating with relevant works promoted in late XXth century that affected severely the comprehension of the building whilst noble residence. Aiming the comprehension of the built set we base our study in a broad approach, relating the building's architectural analysis with the study of historical documentation and cartography.

Mariana Pinto da Rocha Jorge Ferreira é Mestra em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico pela Universidade de Évora. Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. mjf@netcabo.pt

Tiago Molarinho Antunes é doutorando em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, no Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE. Mestre em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico pela Universidade de Évora. Licenciado em Artes Decorativas no ramo de Design de Interiores pela Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. tmolarinho@gmail.com

O Palácio dos Condes da Ribeira Grande, na Junqueira. Análise do conjunto edificado

Mariana Pinto da Rocha Jorge Ferreira, Tiago Molarinho Antunes

“... nenhuma pessoa de qualquer estado, qualidade e condição que seja, desfaça ou destrua em todo nem em parte qualquer edifício que mostre [antiguidade], ainda que em parte esteja arruinado”¹

INTRODUÇÃO

Esta investigação pretende ser um contributo para a construção de conhecimento sobre *património cultural e identidade nacional*², no tema da arquitectura residencial nobre em Lisboa.

O Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), apresenta actualmente um conjunto de 579 palácios classificados, que importa salvaguardar e valorizar. Este conjunto reconhece 265 palácios em Lisboa e 32 outros exemplares no distrito de Setúbal. A esta classificação, podemos juntar os inúmeros palácios e casas nobres, dissolvidos na evolução da malha urbana e outros tantos dispersos no território português. De forma geral, estes edifícios encerram em si diferentes características, pelas particularidades da sua génese e apanágio da sua evolução arquitectónica. A revisão quantitativa do referido conjunto, poderá ainda agrupar outros edifícios cuja nomenclatura está actualmente desacertada, como exemplo referimos o actual caso de estudo, classificado sobre a designação - *Palacete da Ribeira Grande* (ver Bibliografia / Documentos electrónicos).

O conhecimento e a compreensão desta cultura arquitectónica importam à preservação e construção da identidade cultural, “estudar para conhecer, conhecer para conservar e conservar para legar”³. A arquitectura funde-se com o desenvolvimento das necessidades humanas, na criação dos espaços que ocupamos, modelados pela função. Esta produção está intimamente ligada às representações que o espaço tem na sociedade e sua consequente evolução. O estudo interessa particularmente à investigação em arquitectura, mas acima de tudo, importa à criação de conhecimento que sustente a salvaguarda do património arquitectónico e a sua desejável fruição.



Ilustração 1

Fotografias de Eduardo Portugal, 1900-1958:

[A] fachada Nascente do palácio, 1935

[B] fachada Poente do palácio, sem data.

Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa - Cota: PT/AMLSB/POR/058990 e 058986

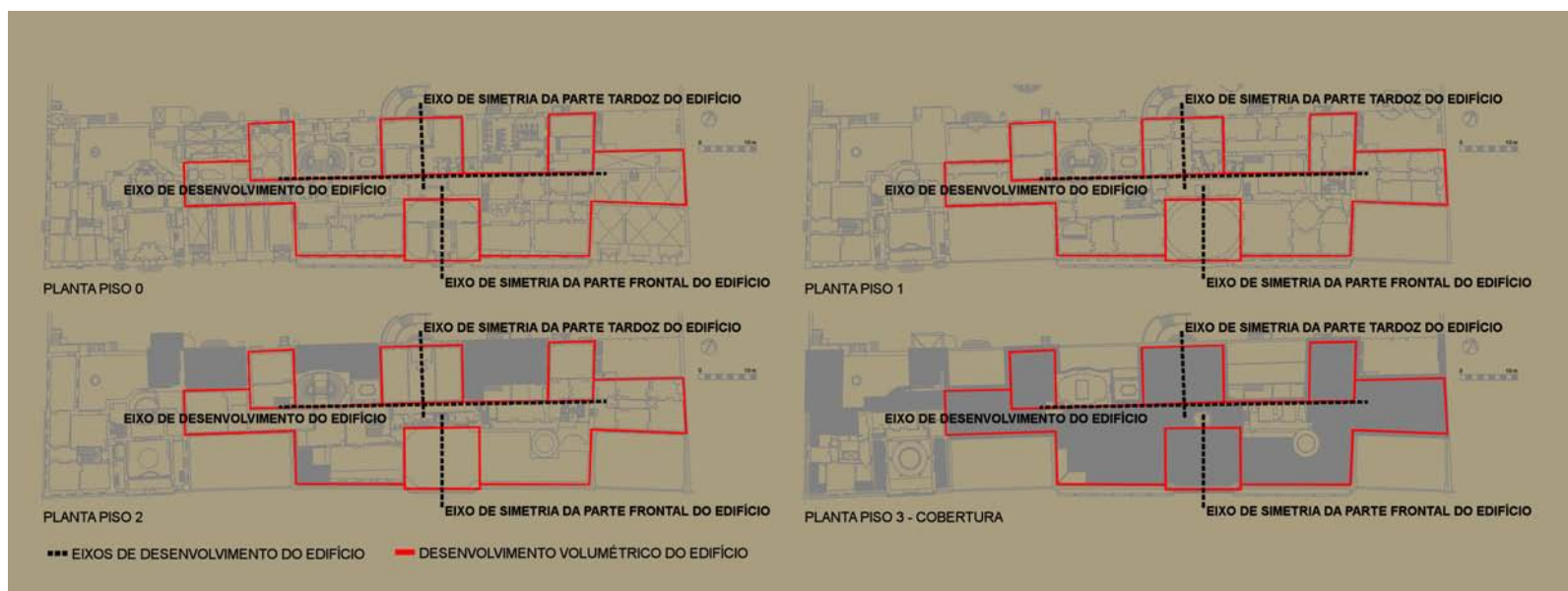
O projecto de investigação com o tema “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX), Anatomia dos Interiores”⁴, lançou através dum colóquio com a mesma designação, um debate pluridisciplinar sobre a arquitectura residencial nobre. A respeito da linha temática 2 – *Arquitectura, estruturas e programas distributivos*, apresentamos o caso de estudo do Palácio dos Condes da Ribeira Grande, na Junqueira, em Lisboa. O palácio está inserido num conjunto edificado contíguo, que integra também a capela de Nossa Senhora do Carmo e um edifício de habitação no extremo Poente do lote em que se insere (Ilustração 1). Embora se trate de três edifícios bem delimitados pelo tratamento plástico das fachadas, estes comunicam internamente e apresentam uma leitura exterior uniforme. O estudo compreende o conjunto edificado enquanto análise da evolução arquitectónica, mas centra-se particularmente no edifício do palácio.

Para além do interesse óbvio já mencionado, entendemos que existem duas questões que urge compreender na evolução arquitectónica do conjunto edificado: Qual a razão de ser da incoerência e da disparidade plástica que existem entre a riqueza da sua volumetria e decoração exterior e o programa decorativo na sua espacialidade interior? E, quais as intervenções que o palácio teve na sua evolução arquitectónica?

Pretendemos contribuir para a clarificação da evolução arquitectónica e realizar, com os dados que dispomos, uma análise ao interior do conjunto edificado, identificando no espaço as zonas nobres, cuja dimensão e morfologia espacial tão bem delimitam, as zonas particulares de carácter privado, cujas variações de plasticidade e proporção levantam algumas dúvidas, e, as zonas de serviços, mais ou menos claras, dependendo da função.

A metodologia aplicada na análise do conjunto edificado tem por base um sólido conhecimento do actual conjunto, fruto dos trabalhos de campo realizados *in situ*, que os atuais proprietários nos facultaram⁵. Acrescentamos o cruzamento de um conjunto de fontes que directa ou indirectamente se relacionam com o palácio: bibliografia elementar e complementar, iconografia em gravura e cartografia dos séculos XVIII e XIX, documentação de ordem religiosa e tributária, referentes à Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda, e, um inventário orfanológico realizado por falecimento da 5ª Condessa da Ribeira Grande em 1782⁶.

Avançamos com uma leitura do actual conjunto centrada no edifício do palácio. Abordamos a habitabilidade deste entre meados do século XVIII até ao final do século XX e a sua consequente evolução arquitectónica. Prosseguimos com uma análise conjectural à anatomia dos interiores e terminamos com as considerações delimitadas ao resultado do estudo realizado.



ACTUAL CONJUNTO EDIFICADO

O Palácio dos Condes da Ribeira Grande situa-se num lote de terreno trapezoidal e inscreve-se num rectângulo que ocupa toda a frente do lote, paralela à rua da Junqueira em Lisboa. É um edifício chave na consolidação do contexto aristocrático, que a rua direita para Belém teve entre os séculos XVIII e XIX, uma memória que apesar da transformação urbana no crescimento da cidade, ainda hoje se mantém (Ilustração 3).

O culminar das intervenções arquitectónicas que recebeu ao longo da sua evolução, revela-se na expressiva unidade plástica que o conjunto conserva na sua morfologia exterior, reflectida na composição das fachadas e na definição dos volumes do palácio. É a expressão concreta de uma intenção de projecto e resulta, seguramente, de desenho prévio. No que respeita à volumetria e ao tratamento de alçados são evidentes algumas linhas de força que ajudam a compreender a sua estrutura espacial. Correspondem a eixos estruturantes do espaço, estão definidas em planta e são válidos ao nível dos alçados, concluindo-se por isso de especial relevância, nas intenções projectuais transpostas em obra.

Começamos por referir um eixo que se desenvolve longitudinalmente ao edifício, ao longo da parede Sul dos saguões, e que marca o limite entre a parte frontal do edifício e a parte tardoz. Apesar de se tratar de um edifício unitário, constatamos que existem grandes diferenças no tratamento plástico entre estas duas partes, não só no que diz respeito aos eixos de simetria que definem o tratamento volumétrico e de fachadas mas também na

Ilustração 2
Eixos com o desenvolvimento arquitectónico do edifício a traço-interrompido e desenvolvimento volumétrico do edifício a vermelho.

Ilustração 3
Litografia referente
ao Palácio dos Condes
da Ribeira Grande na
Junqueira, (sem data),
fotografada por Eduardo
Portugal, 1900-1958.
Fonte: RIBEIRO, Mario de
Sampayo – *Do Sítio da
Junqueira*, pág. 23
(ver bibliografia).



própria organização dos espaços interiores. Este eixo está relacionado com a evolução do palácio e do conjunto. Para além disso, existem algumas paredes portantes do edificado que consideramos essenciais na definição da espacialidade e que se prolongam verticalmente através dos pisos: as que definem a entrada principal e o Salão Nobre, as que definem a fachada frontal e os respectivos terraços laterais, a parede que delimita os saguões a Sul e as paredes que definem os três volumes da fachada posterior (Ilustração 2).

Fachada

A fachada do conjunto apresenta uma uniformidade que integra três núcleos. Esta noção visual está definida em cinco pontos. O primeiro corresponde à unidade dos elementos arquitectónicos e decorativos no remate superior, de que são exemplo as balaustradas no palácio e na capela. O segundo corresponde ao alinhamento da platibanda do edifício Poente com a referida balaustrada, rematado igualmente. Em terceiro, o alinhamento e desenho da cornija e friso que antecede o remate da balaustrada, envolve os corpos do conjunto em contacto com a rua, o piso nobre do palácio e a capela com o edifício Poente. Em quarto, as linhas de força da fachada, reflectidas no alinhamento dos vãos em todo o conjunto e no remate superior no topo de todas as pilastras da fachada com urnas. O quinto ponto refere-se à repetição do uso do remate central superior com ático, no palácio, na capela e no edifício Poente, identificando desta forma três edifícios (Ilustração 4).



Ilustração 4
Fachada e alçado posterior do conjunto edificado do Palácio dos Condes da Ribeira Grande.

No palácio, destacamos o eixo de simetria no volume central, marcado por um leve e expressivo avanço que assinala a entrada principal no piso 0 e o Salão Nobre no piso 1 evidenciado por um varandim comum às três janelas de sacada desta divisão. Este corpo é ainda marcado pelo frontão com as armas da família no interior, sobreposto com ático e balaustrada no topo. É rematado lateralmente pelos dois terraços ao nível do piso 1, limitados lateralmente por uma parede cenário, reforçando o eixo de simetria. Esta relação de cheios e vazios no desenho da morfologia espacial exterior ocorre na uniformidade do conjunto e revela um programa de jogos de volumetrias e cenografia. A nobreza desta fachada é consolidada com uma forte campanha decorativa, marcada por uma linguagem clássica cuja pormenorização do desenho arquitectónico e a criteriosa selecção de elementos decorativos de representatividade, culminam na imagem exuberante de uma fusão estética entre o barroco e neoclássico de influência francesa⁷.

Alçado posterior

O alçado posterior apresenta um desenho plástico consideravelmente menos elaborado do que o da fachada, com manifesta contenção na composição; dá continuidade ao jogo de volumes e apresenta uma leve composição decorativa, com pequenos apontamentos neoclássicos, de que o frontão do volume central é exemplo. O alçado posterior do edifício destaca-se pela existência de três volumes cheios (de dois pisos), intercalados por outros



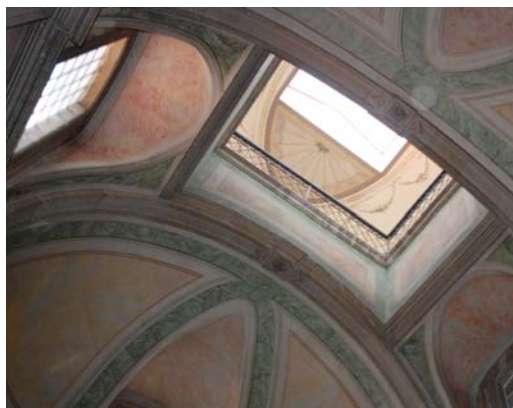
Ilustração 5
Fotografia de divisões
no piso 0 - cozinha,
divisão privada e
cocheira/cavalaria.



vazios (de um piso), sendo o volume central de maior dimensão. Como resultado das condicionantes do terreno, o piso 0 encontra-se, pelo lado tardoz semi-enterrado, originando o acesso ao jardim pelo piso nobre (1), através do volume central. O alçado é rematado lateralmente nos dois terraços por paredes cenográficas que delimitam a composição, sendo que aqui se encontram à cota do terreno (um dos quais encerrado numa intervenção do século XX). Os espaços que se encontram entre os 3 volumes principais são ocupados por volumes mais baixos e com um tratamento decorativo austero. Quanto à grande dimensão do volume da escadaria nobre, refira-se que é visível de ambos os lados do palácio e o seu desenho é pouco enquadrado na actual plasticidade do conjunto, porém, é sem dúvida um registo essencial na evolução do conjunto edificado.

Morfologia interior

O Palácio desenvolve-se em três pisos e cobertura. No que respeita ao piso 0 (Ilustração 5), a leitura da planta é aparentemente simples, na entrada principal a eixo do edifício situa-se o acesso a dois corredores de distribuição ao longo do eixo central de circulação interior, de Nascente a Poente. Estes interligam uma zona de divisões maiores junto da fachada com uma zona de divisões menores no interior. Estas abrem para dois saguões que, por sua vez, comunicam com outras divisões na zona tardoz, enterradas ou semi-enterradas, ligadas ao serviço da casa e com acessos aos saguões e ao piso superior através de pequenas escadas de serviço. No lado Poente o palácio apresenta duas cozinhas, lado a lado, e as demais divisões afectas à serventia, como despensas e forno. Um facto de grande importância é a particularidade destas cozinhas comportarem um sistema de escoamento de águas através de uma canalização de secção rectangular, posto a descoberto recentemente. Destacamos ainda que o acesso às cozinhas pelo corredor de serviço a Poente que comunica por uma



divisão com a escadaria nobre. Implantada após o saguão Poente, a escadaria nobre apenas acede ao piso 1, mas comunica visualmente com o piso 2, através de uma janela interior, situada no topo do seu elevado pé direito. Nos extremos laterais do edifício existem duas grandes divisões que correspondem às primitivas cocheiras: a Nascente uma grande divisão com abóbada cruzada de aresta é interceptada com uma arcaria de suporte de uma parede mestra dos pisos superiores; e, a Poente, uma outra de dimensão equivalente com o tecto em abóbada de berço com quatro arcos nervurados e equidistantes. Ambas têm dois portões para a rua. No que respeita ao piso 0 interessa ainda referir que à direita do vestíbulo de entrada, uma escada de desenho rectilíneo, actualmente desprovida de decoração, comunica directamente com todos os pisos superiores incluindo um corredor no topo do telhado com acesso directo ao topo Poente do palácio.

Relativamente à zona de aparato no piso 1 (Ilustração 6), o Salão Nobre adjacente à fachada principal situa-se no corpo central a eixo. Do lado direito a Nascente, um conjunto de quatro divisões intercomunicantes, uma grande antecâmara, duas outras menores, sendo uma destas de secção circular e com um pé direito colossal rematado por clarabóia, terminando no quarto de dormir com alcova semicircular e dois acessos à varanda Nascente, virada a Sul. Do lado oposto encontra-se actualmente uma adulteração de um conjunto semelhante, sendo que o original teria igualmente uma divisão com clarabóia de secção rectilínea⁸. No interior deste conjunto situa-se, actualmente, uma área de distribuição (Ilustração 16) referente às obras de final do século XX, com acesso à escadaria nobre, às restantes divisões intercomunicantes deste piso e a escada de acesso ao piso 2. A eixo da zona posterior localiza-se o acesso ao jardim. Desta zona para Nascente, situam-se um conjunto de divisões intercomunicantes, três corredores que comunicam com diversas divisões, e, dois acessos verticais entre o piso 1 e 2 realizados por duas escadas independentes, situadas

Ilustração 6
Fotografia de divisões
no Piso Nobre (1) – tecto
da escada de aparato,
Salão Nobre e divisão
privada.

uma imediatamente a seguir à outra, correspondendo: uma escada de cariz privado dedicada à família e outra destinada ao serviço da casa. No topo Nascente do piso 1 existe ainda uma escada de dimensões muito estreitas para o piso 2.

No piso 2 podemos destacar o seguinte: a zona central interior corresponde também a uma zona de distribuição por corredor e que dá acesso às zonas laterais e a um grande salão do volume central, sobre o acesso nobre ao jardim, actualmente subdividido. A Nascente apresenta-se um conjunto homogéneo de divisões e a Poente um conjunto de divisões totalmente descaracterizadas.

Na cobertura encontramos para além do corredor longitudinal, já descrito anteriormente, um conjunto de pequenos quartos a Nascente, sendo o remanescente do espaço, parcialmente visitável para manutenção da própria cobertura.

HABITABILIDADE DO PALÁCIO

A tentativa de entender a evolução de um espaço de representação, como é a residência nobre na capital do reino, de uma das famílias dos Grandes de Portugal, procuramos saber o seu uso, ou antes, a sua vivência e habitabilidade. Recorrendo ao uso de fontes complementares, com a certeza duma interpretação individual, avançamos com a reunião de quatro fontes, relativas à presença da família no seu palácio da Junqueira. Uma corresponde às memórias da 5ª Condessa de Povolide - *A Nossa Junqueira*⁹, cujas informações clarificam os nascimentos realizados na Junqueira, fonte da presença familiar e natural habitabilidade do palácio nestes períodos. Outra avalia alguns dos dados contidos no Inventário¹⁰ realizado por D. Luís da Câmara, pelo falecimento de sua mãe a 5ª Condessa da Ribeira Grande, D. Joana Tomásia da Câmara. A terceira organiza alguns dos conteúdos registados no Livro da Décima da Cidade, entre 1762 e 1834, para a Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda¹¹. Reproduzimos ainda uma notícia da presença dos Condes da Ribeira Grande no seu palácio da Junqueira, registada no Rol dos Confessados das desobrigações da Quaresma da Freguesia da Ajuda, no ano de 1754¹².

Esta notícia revela-nos que o 4º Conde, D. José Rodrigo da Câmara Telles (1712-1757), aqui viveu com a 4ª Condessa, D. Margarida Tomásia Francisca de Lorena (1707 - 1783) e sua única filha¹³ D. Joana Tomásia da Câmara (1731 - 1782), casada em 1748 com D. Guido Augusto da Câmara e Ataíde (1718-1770), irmão do 4º Conde. No conjunto de pessoal destinado ao serviço da família e da casa, contam-se um total de 72 pessoas, respectivamente; “9 criados graves, 3 guarda-roupas, 2 copeiros 6 cozinha, 6 criados, 4 moços de Libré (1 volante), 3 da cavalaria, 12 escravos, 2 alegados, 8 criadas graves, 4 criadas, 2 amas e 11 escravas”¹⁴.

Este panorama humano suscita-nos a complexidade de um programa de distribuição

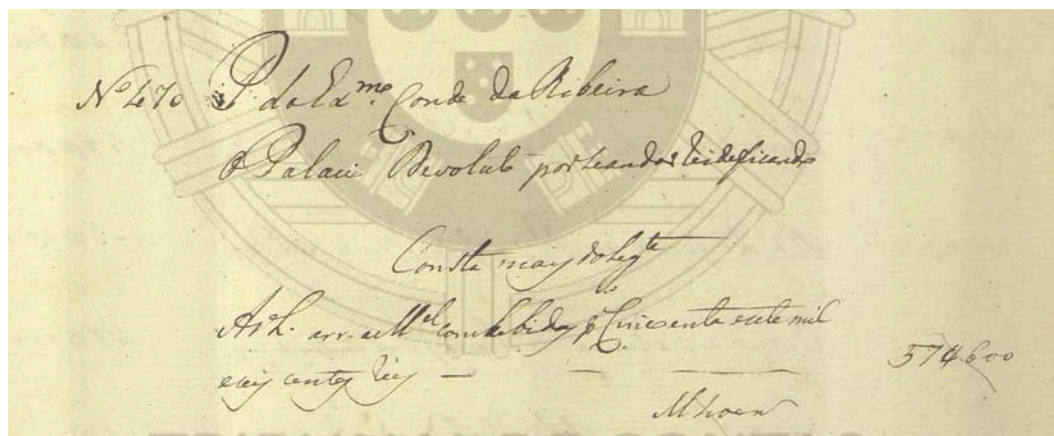


Ilustração 7

Pormenor do registo da avaliação do palácio no Livro da Décima da Cidade em 1806.

Fonte: Arquivo Histórico do Tribunal de Contas - Cota: DC 19 AR 1806, propriedade n.º 470

interior e levanta a discussão da habitabilidade no palácio da Junqueira. Um assunto que levanta até hoje muitas dúvidas, devido ao estado de conservação interior, condicionante constante da sua análise arquitectónica.

A vinda dos Ribeira Grande para Lisboa acontece com as funções do cargo de Coronel de Infantaria que o 4º Conde vem desempenhar em 1752. É provável que toda a família o tenha acompanhado, como se verifica no registo do Rol dos Confessados. Este ano é ainda marcado com o falecimento de dois familiares no palácio da Junqueira, a 3ª Condessa¹⁵, D. Leonor Teresa Maria de Ataíde de Meneses a 22 de Janeiro e a sua bisneta, D. Margarida Maria Luísa Ana da Câmara, 3ª filha da 5ª Condessa, a 28 de Outubro.

Com o falecimento do 4º Conde em 1757, D. Joana Tomásia da Câmara torna-se a 5ª Condessa da Ribeira Grande e *Senhora de toda a Casa de seu Pai*¹⁶. Viveu em Ponta Delgada onde nascem os seus três primeiros filhos¹⁷ e terá ficado a residir na Junqueira a partir de 1752. Em 1754 consolida-se a presença da família na Junqueira, com o nascimento do seu 4º filho e futuro 6º Conde. É no palácio da Junqueira que se seguem os nascimentos de D. Bernardo Maria António José da Câmara em Maio de 1755 e seu irmão, D. Francisco Maria Xavier da Câmara, a 28 de Novembro de 1756. Nos 30 anos da sua permanência na Junqueira, até ao seu falecimento em 1782, o Palácio dos Condes da Ribeira Grande foi essencialmente governado por si, já que o 5º Conde foi encarcerado na prisão da Junqueira após 1758, pela sua linhagem à família dos Távora.

Os “bens que ficaram por falecimento da ilustríssima e Excelentíssima Condessa da Ribeira Grande”¹⁸, ilustram bem o quanto este palácio foi habitado. Verifica-se uma casa apetrechada de mobiliário usado e as inúmeras divisões da residência: *a caza do docel*, *a Caza dos retratos*, *a Sala da primeira antecâmara*, *a Caza da camera amarela*, *o Camarim*

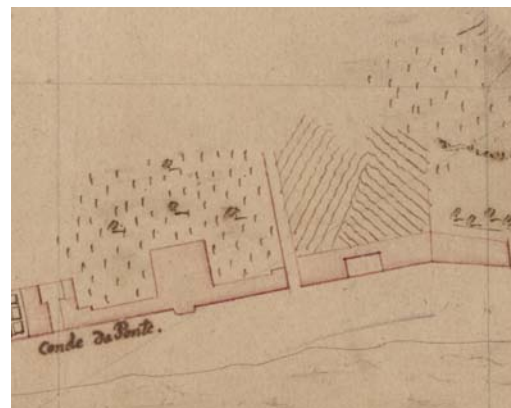
Ilustração 8

[A] Pormenor da zona da Junqueira em 1727. Planta Topográfica da Marinha das Cidades de Lisboa Ocidental e Oriental desde o Forte de S. Joseph de Ribamar até o Convento do Grilo feito no ano de 1727. Lisboa.

Fonte: Museu da Cidade - Cota: MC. DES. 1403.

[B] Pormenor da zona da Junqueira entre 1733 e 1763. Lisboa. Zona Marginal, de Belém ao Cais de Santarém. Projecto do cais novo. Planta topográfica assinada por Carlos Mardel entre 1733-1763.

Fonte: Arquivo Histórico do Ministério de Obras Públicas e dos Transportes - Cota 1:2619, cota nova: 27C



verde, a Segunda caça de docel, a Caza da camera emcarnada, o Camarim emcarnado e as Cazas da varanda, que incluíam a caça do jantar, duas salas, um escritório. A este conjunto, junta-se-lhe as descrições de objectos, tecidos e tapeçarias, candeeiros e louças, e, uma quantidade significativa de utensílios para a copa e cozinha. Interessa referir que os dados descritos neste inventário denotam no conjunto dos artigos descritos, um uso revelador de uma vivência continuada¹⁹.

A respeito do imposto da Décima da Cidade em 1762, a propriedade n.º3 na rua direita de Belém, é descrito “Hum Palacio do conde da Ribeira que consta de Cazas Nobres, em que vive noutras moradas que tudo aluga (...)”. Numa nota lateral lê-se, “Pagou a Condeixa da Ribeira os quinze mezes vencidos no fim de Dezembro do Ano de 1763, Lix^a 5 (Maio?) de 1764”. É portanto provável que a gestão do património pela 5ª condessa seja iniciada na década de 60 do século XVIII, sendo que o aluguer registado, não corresponde a um abandono da residência, antes um reflexo da gestão do património familiar.

É em 1764 que palácio avaliado em 384\$560 reis, aparece referido como “Propriedade da Condessa da Ribeira, que vive com seus criados”²⁰. Este valor aumenta para 400\$000 reis em 1766²², onde consta o palácio, quinta e umas casas, onde a Condessa vive, incluindo 8 criadas da senhora, 4 criados do futuro 6º Conde, que aqui tinha 10 anos de idade, e 21 criados de casa²¹. Em 1771, a boa gestão da propriedade aumenta a avaliação do palácio para 600\$000 reis, somando aqui o “pomar de espinho e parreiras avaliado tudo em 12\$000 reis”²³. Terá sido por esta razão que a propriedade junta agora mais 43 pessoas afectas ao serviço. Assim se confirma o grande impulso que a vida no Palácio dos Condes da Ribeira Grande teve com a 5ª Condessa. De 1772 até à data do seu falecimento em 1782, o “Palácio que ocupa a mesma Exma Condeça avaliado em 600\$000 reis”²⁴, junta ainda 12\$000 reis referentes ao pomar de espinho e parreiras, o rol de criados já referidos e o arrendamento



Ilustração 9
Pormenor em escala,
com o cruzamento entre
o actual conjunto edifi-
cado e o levantamento
topográfico assinado
por Carlos Mardel entre
1733 e 1763.

Fonte indicada
na ilustração 8 [B].

de umas lojas avaliado em 16\$000 *reis*, totalizando um imposto de 648\$000 *reis*.

D. Luis António José da Câmara (1754 - 1802), 6º Conde da Ribeira Grande, continua a viver no palácio da Junqueira, onde nascem os seus dois primeiros filhos, D. Guido da Câmara em 1779 e D. Leonor da Câmara²⁵ em 1781. O seu terceiro filho e futuro 7º Conde, D. José Maria António Gonçalves Zarco da Câmara (1784 – 1820), nasce no Rio de Janeiro. Nesta data o palácio é arrendado ao Duque de Aveiras e assim se mantém até 1791. Entre 1802 e 1805, a Décima da Cidade regista na propriedade do *Excelentíssimo Conde da Ribeira* a maior avaliação relativa ao imposto cobrado - 681\$600 *reis*. Entendemos que esta actualização corresponde novamente à adequada gestão de valorização do seu património familiar.

As notícias sobre a presença do 7º Conde no palácio da Junqueira, são inconclusivas, porém, é durante o seu tempo que nos chega a única informação clara relativa a obras realizadas no palácio da Junqueira em 1806, de Raquel Henriques da Silva²⁶, “Palácio devoluto por se andar reedificando”²⁷, e, se verifica a manutenção da gestão patrimonial - “consta mais do seguinte A loja arrendada a Manuel Comlebias (?)”²⁸ (Ilustração 7). Aparentemente terá estado em Lisboa pela notícia do seu casamento a 2 de Julho de 1810 com a filha dos Marqueses de Castelo Melhor e terá voltado de novo à Corte do Rio de Janeiro, onde casou segunda vez D. Mariana de Almeida, Dama da Rainha D. Maria I e filha dos Marqueses de Lavradio. Deste casamento teve dois filhos, D Francisco de Sales Gonçalves Zarco da Câmara (1819-1872), futuro 8º Conde e D. Maria Rita Gonçalves Zarco da Câmara que casou na capela do palácio da Junqueira pouco depois do falecimento de seu pai em 1820.

À parte da boa gestão que se verifica entre 1802-1805 e a campanha de obras de que foi alvo em 1806, pouco sabemos acerca da habitabilidade do palácio até à notícia do nascimento do primeiro filho do 8º Conde e futuro 1º Marquês da Ribeira. É com a sua presença que a residência vive novamente uma presença familiar, registada com o nascimento dos seus oito



Ilustração 10

[A] Pormenor de uma vista panorâmica de Lisboa em 1763, de Bernardo de Caula (1 folha, dimensões do desenho original 22,5X140,5cm),

Fonte: Biblioteca Nacional - Cota: D. 177 R.

[B] Pormenor de uma cópia de outra vista panorâmica de Lisboa em 1763, de Bernardo de Caula (2 folhas, dimensões 2,920X0,470m+2,800X0,476m=5,720m), desenhada por Hermann Shutte em 1886,

Fonte: VIDAL, Frederico Gavazzo Perry RIBEIRO, Mario de Sampaio – Vista panorâmica de Lisboa de 1763. (ver bibliografia).

filhos no palácio da Junqueira, respectivamente nos anos de 1843, 1845, 1847, 1848, 1852, 1854, 1858 e 1870. A manutenção da residência na Junqueira é confirmada pela presença das famílias do 9º Conde D. José Gonçalves Zarco da Câmara (1843-1907) e do 10º Conde D. Vicente de Paula Gonçalves Zarco da Câmara (1875-1946). O arrendamento parcial que o palácio teve a partir do final do século XIX destinado a uso escolar, tornou-se integral em meados do século XX.

EVOLUÇÃO ARQUITECTÓNICA

O primeiro núcleo edificado que dá origem ao Palácio dos Condes da Ribeira Grande surge na primeira metade do século XVIII, no loteamento da quinta pertencente a João de Saldanha e Albuquerque, do morgado da Junqueira²⁹. Esta foi aforada no início desse século e o beneficiário de um dos talhões foi o 2º Marquês de Niza, D. Francisco Baltasar da Gama (1636 – 1707), que aí construiu o primeiro conjunto de Casas Nobres.

Em 1724, a propriedade da Junqueira que consta de uma quinta e palácio, pertence ao 4º Conde da Ribeira Grande, D. José Rodrigo da Câmara Telles (1712-1757). Esta advém por via de herança que este recebe directamente de seu avô, 2º Conde da Ribeira Grande, D. José Rodrigo da Câmara³⁰ (1666 - 1724), por falecimento de seu pai 3º Conde da Ribeira Grande, D. Luís Manuel da Câmara (1685 – 1723).

Os dois levantamentos topográficos que apresentamos na ilustração 8 demonstram aparentemente uma suspensão na evolução arquitectónica deste edifício entre 1727 e algures entre os anos de 1733-1763. Olhando para o desenho topográfico, salta à vista um edifício em “U”, a esta data designado por Casas Nobres, com um pátio-de-honra murado. Um exemplo de comparação em termos de morfologia arquitectónica é o Palácio da Mitra³¹,

em Marvila. Os dois integram um pátio-de-honra e apresentam o poço na ala Poente, o que sugere a proximidade das cozinhas e serviços. Neste sentido podemos especular que a cozinha das Casas Nobres dos Marqueses de Nisa se situaria na ala Poente, deixando a zona de aparato reservada à ala Nascente, conforme o exemplo referido.

Face à carência de documentação segura, avançamos com uma análise contida, que procura decifrar em linhas gerais a evolução da configuração do palácio, tendo sempre presente os conhecimentos adquiridos na análise arquitectónica *in situ*.

Num exercício de análise ao actual conjunto edificado, realizámos a sua sobreposição em proporção com alguns levantamentos topográficos, dos quais destacamos o levantamento assinado por Carlos Mardel (Ilustração 9). O resultado indica que as pré-existências foram integradas na reedificação do novo edifício, o que de certa forma é consensual na evolução arquitectónica desta época.

Os dois pormenores de gravura referentes ao ano de 1763 (Ilustração 10) exibem claramente edifícios diferentes. A justificação reflecte-se naturalmente no teor do desenho, na diferença das suas dimensões e consequentes pormenorizações. No entanto, consideramos que contêm em si, alguns dados sobre a evolução arquitectónica do conjunto edificado. A ilustração 10 [A] expõe parcialmente o edificado e revela dois edifícios, ambos de dois pisos, sendo o primeiro rematado com telhados de tesoura e o segundo, encostado, com uma leve inclinação para a frente da rua, em acordo com o levantamento de 1727. A ilustração 10 [B] mostra a totalidade do edificado com dois pisos e cobertura (*n.º 37 Comte da Ribeyra*), sendo perceptível duas situações: o desenho uniforme marcado pelo alinhamento do conjunto à rua e a antiguidade da zona Poente, patenteada na morfose do desenho.

O actual conjunto corresponde uma ampliação longitudinal da construção e redesenho no alinhamento do palácio com rua. As características técnicas da construção presentes na concepção das cocheiras/cavalariças sugerem que esta benfeitoria poderá corresponder ao reaproveitamento da antiga construção que no levantamento de 1727 tendia com um ângulo diferente do edifício principal. A ampliação do edificado acrescentou igualmente profundidade ao conjunto. Além da escada de aparato, são as cozinhas do palácio que confirmam esta evolução na zona posterior. Situação visível na espacialidade interior e técnicas construtivas, contemporâneas do século XVIII. Como integração de pré-existências, salientamos a actual entrada de coches situada exactamente no espaço que fora o pátio-de-honra.

Sobre o programa distributivo existente nas Casas Nobres da primeira metade do século XVIII e a sua manutenção na evolução do palácio, acreditamos que esta coexistiu. Assim o verificámos no inventário do falecimento da 5ª Condessa, nas “bem-feitorias feitas no Palacio da residencia dele inventariante no sítio da Junqueira”, das quais salientamos:

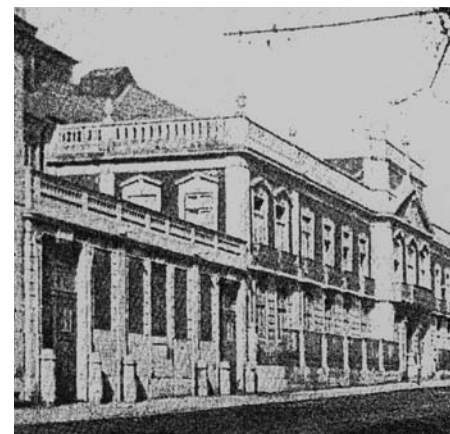


Ilustração 11
Vista da Rua da Junqueira
com o Palácio dos Condes
da Ribeira Grande em
1935,

Fonte: CÂMARA, Maria
Emília Seabra da - *A Nossa
Junqueira, sem paginação*
(ver bibliografia).



Ilustração 12

[A] Gravura com o tema
“Vista de Lisboa tomada
da Junqueira” de H.
L’Evêque, 1815.

Fonte: *Revista Muni-
cipal de Lisboa*, n.º56,
1º trimestre de 1958,
pág.79 a.

[B] Pormenor.

Huma escada nobre e principal do palacio a qual foi mandada fazer mais larga dando-lhe mais lus e feita com muito mais nobreza do que a que existia antes alimpando-se asi as pedrarias que se achavão feitas e fazendo algumas que faltavam em os arcos e seos archi-(fl. 107v) travados e degraos e corrimões fazendo os tétos dos lanços e taboleiros de abobeda ornado tudo com molduras e estuque lavrado guarnecendo as paredes de escachola(sic.) e seo azulejo de brutesco e pondo portais e portas em os taboleiros para emtrada das salas...

A descrição segue com as indicações das divisões referentes à zona Poente do piso nobre, *sala de espera do quarto nobre, primeira sala, casa de passagem, corredor, casa do oratório*. Como distribuição sequencial semelhante após a escada de aparato, referimos o Palácio Pombal à rua do Século, também este com um oratório e clarabóia. Na ilustração 11, podemos ver a clarabóia que aqui existia em 1935. Não é absoluto que esta pertença à morfologia interior desta zona no século XVIII. Contudo, as intervenções aqui realizadas na década de 80 do século XX eliminaram a possibilidade desta confirmação. Em continuidade, veja-se aqui um importante trecho sobre a intervenção na zona de aparato de carácter particular, situado na zona Nascente do Piso Nobre:

E assim mais no quarto que hera da Excelenticima condessa da Ribeira Grande do modo acima huma parede que foi apiada athe o seo fundamento a qual foi feita de novo para dar largura de hum corredor que foi devedido com hum frontal em o logar onde estava a referida parede a qual foi feita de novo aproveitando nela todos os matriais que sahirão dos desman-(fl. 109)chos acrescentando o madeiramento e o tilhado forrando e vigando e assoalhando o tranzito do dito corredor e fazendo tabiques para as devizões de quatro cazas que ha no referido quarto as quais forão cambotiadas e seos tétos feitos de estuque lavrado e todas assoalhadas de madeira do Brazil e azuleijadas e as paredes guarnecidas de escaiola e sendo tudo bem visto e examinado pelos louvados competentes avaliarão a referida bem-feitoria por comua e geral estimasão na quantia de seiscentos mil reis com que se sahe. 600\$00

Face aos dados apresentados, confirma-se que as antigas Casas Nobres terão sido alvo de obras durante o século XVIII. Com sérias dúvidas quanto aos períodos em que estas ocorreram. Interessa também reflectir sobre o inventário da 5ª Condessa, onde, à parte da ampliação das Escadas Nobres, nada refere sobre obras de ampliação do Palácio, antes “benfeitorias”. Esta situação indicia que o palácio possa ter tido obras de ampliação realizadas até 1757, ano do falecimento do 4º Conde. Da mesma forma que as obras de

reedificação do conjunto em 1806 poderão estar descritas no inventário pelo falecimento do 7º Conde em 1820, no Rio de Janeiro.

A ilustração 12 apresenta uma gravura onde consta o palácio em 1815. Esta exhibe o volume central sem o actual revestimento exterior e diferenças significativas nos dois núcleos reedificados a Poente. Contudo, não dispomos actualmente de conhecimento suficiente sobre a data de execução desta e da sua veracidade quanto à representação do edificado. Interessa ter em conta que a reedificação do palácio em 1806 é claramente uma grande obra, e os seus interiores terão sido intervencionados, como nos indica a expressão “devoluto”. Aparentemente o volume central foi apropriado no exterior, por uma intervenção decorativa na espacialidade arquitectónica existente. Esta grande intervenção só poderá ter sido concretizada em duas situações, ou em 1806 pelo 7º Conde, ou na primeira metade do século XIX, caso a representação da ilustração 12 corresponda a uma representação fiel. No caso das obras referentes à zona posterior, os dados são inconclusivos. Por um lado consideramos algumas obras, de que são exemplo as cozinhas, correspondem ao século XVIII, por outro, a volumetria exterior e decoração aplicada, de que é exemplo o volume central, situam-nos no século XIX.

Os dados referidos nos livros da Décima da Cidade, revelam que entre 1808 e 1834, o palácio passa a contar com mais números de porta o que coincide com a actual disposição do edificado.

187 A cocheira incluída com o palácio; 188 até 191 O palácio por conta do dono avaliado em 600\$000 Reis; 192 Uma incluída na avaliação do palácio dada ao correeiro Exmo. João Vicente; 193 a 194 as cocheiras incluídas; nota tem 3 parelhas de carruagem um cavalo de montar e dois cavalos.

A excepção ocorre em 1824, com a avaliação da décima em 300\$000 *reis*, sendo que em 1825 volta a ter o valor de 600\$000 *reis*. Esta diferença pode corresponder a outra obra, mas dificilmente dirigida pelo 8º Conde que à data teria 5 anos. A sua presença no palácio está registada com o nascimento do seu primeiro filho em 1843, e até à data não dispomos de dados sobre a sua intervenção no conjunto edificado, antes registos da sua intervenção nos interiores do palácio em meados do século XIX. É visível na decoração interior e nos revestimentos e equipamento, como a porta de madeira no vestíbulo que antecede a escada nobre, pintura decorativa e algumas portas com bandeira que o interior do salão nobre ainda conserva (ilustração 6), elemento igualmente representado na ilustração 3, nas janelas de sacada do piso nobre.

Enquanto o palácio manteve as funções de residência, as intervenções realizadas no

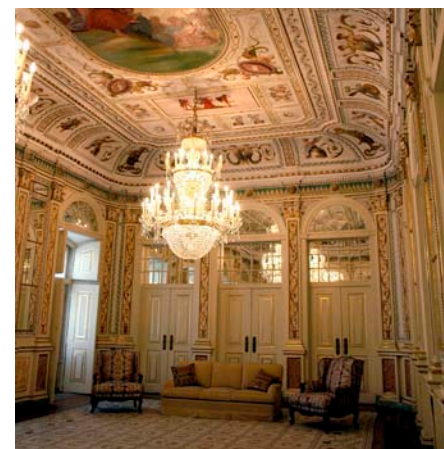
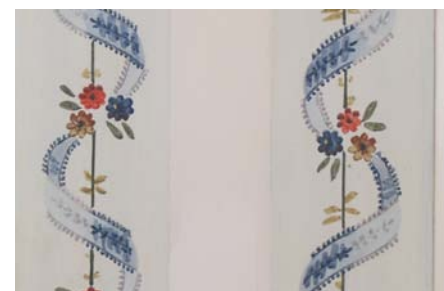


Ilustração 13
[A] Pormenor de pintura decorativa no Salão Nobre no Palácio de Porto Côvo, [B] Salão Nobre no Palácio de Porto Côvo.



Ilustração 14

[A] Clarabóia a nascente do Piso Nobre.

Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, Fotografia de Eduardo Portugal, 1900-1958: Cota: PT/AMLSB/POR/060349

[B] Pormenor interior da divisão, relativa a uma antecâmara situada na zona nascente do Piso Nobre.

seu interior, corresponderam a *obras de benfeitorias*, que aparentemente pouco alteraram o seu programa distributivo, antes, conservaram o seu interior com o restauro e preservação da autenticidade. Certo é que em algumas divisões, prevaleceu a actualização de gosto decorativo, o que promoveu cirúrgicas intervenções espaciais, de que são exemplo as bem-feitorias - *fazendo tabiques para as devizões de quatro cazas que ha no referido quarto*, onde se insere uma divisão com uma clarabóia, que poderá ter sido edificada pela 5ª Condessa durante a segunda metade do século XVIII em data anterior a 1782 (Ilustração 14).

Durante o século XX, parte do conjunto é arrendado para desempenhar actividade escolar. Esta alteração de uso originou um outro tipo de intervenções, em desacordo com as funções de residência. Naturalmente, a intensidade da utilização, condicionou a durabilidade dos materiais e a espacialidade residencial, promovendo sucessivas obras de adaptação e melhoramentos, adequados às novas funções e especificidades académicas. O culminar deste processo deu-se no segundo quartel do século XX, onde uma parte da zona central do palácio foi intervencionada nos sucessivos pisos, elevando inclusive a cobertura, e, originando uma perda de autenticidade espacial primitiva, de forma transversal e vertical (Ilustração 15 e 16).

Em termos de circulação secundária, de carácter privado e de serviços, pode ainda ser alvo de estudo o exemplo existente no topo Nascente do palácio. Esta tipologia de acessos verticais colaterais nos topos de palácios de morfologia rectangular é bastante recorrente, como exemplo podemos referir dois exemplos em Lisboa, o Palácio Pombal à rua do século no Bairro Alto, ou o Palácio de Porto Côvo (Ilustração 13), na Rua de são Domingos à Lapa³².

ANATOMIA DOS INTERIORES

Entendendo, de uma forma simplista, a Anatomia com a Ciência que estuda a morfologia interna de um ser vivo, tentamos aqui fazer uma aproximação semântica e abordar a estrutura interna do edifício, procurando compreender os usos dos diversos espaços que o compõem e a sua organização funcional na perspectiva de compreender, na medida do possível, o seu funcionamento geral.

É evidente, pelo que atrás foi escrito, que a leitura da organização interna do Palácio dos Condes da Ribeira Grande não é de modo algum linear e se encontra muito dificultada por duas circunstâncias específicas: a primeira e mais recente prende-se com a adaptação do palácio a equipamento escolar e às grandes obras promovidas pelo Ministério da Educação numa área considerável do palácio, “apagando” completamente a estrutura primitiva a Poente; e a segunda, fruto da evolução natural do edificado, relacionada com as diversas campanhas de obras promovidas ao longo do tempo, de alterações, de actualizações e de ampliações, sobre as quais existem esparsas informações.

Por outro lado, a vivência do palácio, transmitida pelas diversas fontes consultadas, dá-nos pequenas indicações e contributos importantes sobre a utilização do edificado sendo certa a sua ocupação mas continuando, para o nosso entendimento, incerta a sua forma.

A abordagem que aqui fazemos é, de certa maneira, anacrónica, tentando ler nos dias de hoje e à margem das intervenções do século XX, o que foram aqueles espaços no tempo em que o palácio era palácio, sem fazer, à partida, uma datação dos espaços analisados e, portanto, sem fazer a correspondência com as diversas fases de obra que considerámos... E uma vez mais, centrar-nos-emos no edifício do palácio propriamente dito, considerando que as ocupações quer da capela quer do pequeno edifício do extremo do lote se encontram relativamente clarificadas (Ilustração 15).

De uma forma geral podemos afirmar que o piso 0 do palácio se encontra mais associado a áreas de particulares e de serviços, sendo imediatamente reconhecíveis diversos espaços. Começamos por referir as cocheiras, localizadas nos extremos sudeste e sudoeste do edifício, acrescentando que a cocheira Poente é, claramente, a cocheira de aparato, da entrada nobre e principal ao palácio e a cocheira Nascente, em contraponto, será a cocheira de serviço. No extremo noroeste podemos identificar a cozinha e suas dependências, não só pela própria morfologia dos espaços e existência das chaminés e forno, mas também pela presença, no exterior, do poço, elemento imprescindível nesta zona de serviços. Ainda neste piso é importante referirmos o vestíbulo de aparato, que liga a cocheira Poente à escadaria principal, as diversas áreas de circulação e os saguões. Salientamos também o vestíbulo de entrada principal, que apesar de ser o elemento axial do alçado principal, não nos parece ser, de facto, o vestíbulo de aparato do palácio. Considerando que as salas contíguas serão salas de trabalho ou de recepção da área de trabalho, este espaço parece funcionar como entrada principal desta zona de particular. As restantes divisões deste piso não possuem outros elementos que nos permitam identificar funções específicas e consideramos que fazem parte da área de serviço / trabalho do palácio.

O piso 1 é, claramente, o piso nobre do palácio, apresentando, à primeira vista, uma organização morfo-funcional em linha com o que poderíamos esperar num edifício deste tipo. No entanto, há diversos espaços cuja função não é evidente e, para além disso, as obras do século XX vieram alterar substancialmente a leitura de outros. Destacamos o Salão Nobre que, apesar de se encontrar também bastante alterado nomeadamente ao nível da estrutura de pavimento e dos acabamentos, conserva toda a sua espacialidade. A Nascente do Salão Nobre encontramos um possível “apartamento” consolidado, entendido como o conjunto de salas mais ou menos privadas afectas ao dono ou à dona da casa. A Poente do Salão Nobre existe um conjunto semelhante tipo “apartamento” que entendemos não ser autêntico. As





Ilustração 15
Desenho dos pisos
do palácio com
a identificação
conjectural das zonas
de aparato, as zonas
particulares, as zonas
de serviços e o alcance
da última intervenção
realizada na década de
80 do século XX.

obras do século XX tiveram consequências especialmente nefastas neste piso, dificultando o entendimento da ligação espacial (Ilustração 16) entre a escadaria principal e o Salão Nobre. Inicialmente, pensámos que haveria outro “apartamento” aqui localizado, semelhante ao que existe nos dias de hoje, mas a consulta das fontes e a comparação com outros palácios levamos agora a pensar numa ocupação distinta, para além da *sala vaga*, um conjunto de divisões relativas ao percurso até ao Salão Nobre e uma outra zona particular com a *casa do oratório*³³. A Poente do conjunto e localizada entre dois terraços do edifício, com acesso, portanto, ao exterior, existe uma outra divisão de aparato que pensamos poder corresponder a uma galeria. Desconhecemos a sua função específica mas entendemos que poderia ser também uma sala de recepção. Merecem destaque também, os conjuntos de divisões que encontramos na zona Nascente do palácio. Numa categoria diferente estes conjuntos de espaços poderiam funcionar também como “apartamentos”, provavelmente dirigidos a outros membros da família que coabitasse no palácio. No piso 2 encontramos também dois destes conjuntos de possíveis “apartamentos” e outras divisões de maior dimensão.

Interessa ainda referir que este palácio corresponde, pelas várias características já mencionadas neste estudo, à residência de uma família pertencente aos *Grandes do Reino*. Prova-o a compatibilidade dos seus interiores³⁴, na interpretação que fazemos ao estudo de Hélder Carita sobre as “Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel Carvalho Negreiros”, texto basilar no entendimento da habitação nobre do século XVIII.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Palácio dos Condes da Ribeira Grande constitui, sem dúvida, um caso ímpar no contexto da arquitectura civil portuguesa. O estado em que se encontra e as aparentes incongruências que integra parecem afugentar os trabalhos de investigação mas acreditamos que, apesar de tudo, há muita matéria de estudo, muito potencial por explorar e muito edificado para salvaguardar! A leitura que fazemos do espaço, da habitabilidade, da evolução arquitectónica e da anatomia dos interiores são primeiras aproximações ao que encontramos e carecem ainda de desenvolvimento mas são, sem dúvida, testemunhos inegáveis da existência de espaços consolidados no palácio, de programas funcionais representativos e de potencial interesse de estudo.

Entendemos como certo que o Palácio dos Condes da Ribeira Grande foi habitado como residência da família em Lisboa entre 1752 e 1783, data do falecimento da 4ª Condessa D. Margarida Tomásia Francisca de Lorena, mãe da 5ª Condessa, D. Joana Tomásia da Câmara, uma das figuras centrais na história e evolução arquitectónica do palácio. Consideramos também que a ampliação do Palácio dos Condes da Ribeira Grande foi realizada ainda no século XVIII e integrou a estrutura espacial primitiva das antigas *Cazas Nobres* dos Marqueses de Niza. Entre 1784 e 1791, o imóvel entra num período de gestão de rentabilização com arrendamento deste ao Conde de Aveiras. A partir de meados do século XIX verifica-se uma nova presença da família no palácio da Junqueira, que se estenderá até meados do século XX.

Entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX realizam-se as obras de adaptação morfológica e redesenho estilístico que actualmente definem a exuberante fachada do palácio, a volumetria da zona posterior e diversas intervenções no interior, ao nível da decoração aplicada e equipamento fixo. Actualmente a datação destas intervenções são ainda inconclusivas. Porém, se nos abstermos do alcance de cada uma destas intervenções, são inquestionáveis as obras de 1806 e as obras realizadas pelo 8º Conde que irá habitar o palácio a partir de 1843. Durante este período salientamos o casamento na capela do palácio da segunda filha do 7º Conde em 1820, que nos sugere a continuidade da importância do conjunto e levanta a hipótese das obras de 1806 corresponderem realmente à grande campanha realizada na actual fachada do conjunto edificado. Sobre esta intervenção será interessante para a continuidade deste estudo, a análise comparativa a outros palácios, dos quais salientamos as obras relativas à morfologia exterior do Palácio das Laranjeiras, na estrada das Laranjeiras em Sete-Rios (Ilustração 17), especialmente o alçado posterior, que apresenta três volumes salientes como se verifica no Palácio dos Condes da Ribeira Grande.

As diversas campanhas de obras pelas quais o edifício passou, introduzem aparentes incongruências e uma maior complexidade na leitura do conjunto, e, são estas as



Ilustração 16
Piso 1, actual sala de distribuição situada após a escadaria de aparato.



Ilustração 17

Palácio das Laranjeiras,

[A] Fachada.

[B] Alçado posterior.

Fonte: <http://restos-decoleccion.blogspot.pt/2011/05/palacio-das-laranjeiras.html>

responsáveis pela incoerência e disparidade plástica que existem entre a riqueza da sua volumetria e decoração exterior, mas são inequivocamente, os elementos que o tornam singular. Os estragos introduzidos no século XX são consideráveis mas não constituem embargo ao entendimento do resto do edifício, ao reconhecimento da sua anatomia interior e à sua possível reconquista espacial. Neste sentido, para além dos espaços que enumerámos e registámos de forma genérica, devemos referir todos os elementos de circulação, quer horizontais, quer verticais, que são essenciais à compreensão do conjunto e ajudam inegavelmente a compreender a sua estrutura e programa distributivo.

No decorrer desta investigação surgiram outras fontes de conhecimento que importam à consolidação da análise do conjunto edificado, e que não foram consultadas: Um inventário por falecimento da 4ª Condessa da Ribeira Grande, D.^a Margarida Francisca de Lorena, 1787 (Torre do Tombo, Feitos Findos, *post mortem*, Letra C, mç. 29, n.º 5) retirado de leitura; o arquivo da casa dos Ribeira Grande referido na monografia “A nossa Junqueira”, mas sem indicação da sua localização, a documentação existente no Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, referente à construção e obras realizadas na cidade, designada por livros dos Cordeamentos, que integra documentação entre 1614 e 1789, e, a sua continuidade sob a designação de - Prospectos da Câmara Municipal de Lisboa desde 1797 até 1897. Certo é também, a incerteza quanto ao conteúdo que se possa encontrar nestas fontes, relativamente ao palácio da Junqueira. Ainda assim, a consulta destas fontes parece-nos importante à prossecução da investigação sobre este palácio.

Consideramos ainda que os estudos apresentados nesta publicação, bem como os já publicados pelos diversos autores que têm enriquecido esta temática, são fundamentais no exercício de correspondência entre a espacialidade arquitectónica existente e a espacialidade referida nos documentos consultados. É este um dos sentidos que encontramos no projecto de investigação *A Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores*³⁵; “estudar para conhecer, conhecer para conservar e conservar para legar”³⁶.

NOTAS

¹ Excerto de alvará régio de D. João V, publicado a 28 de Agosto de 1721 [A.N.T.T., Casa da Coroa, gaveta 2, maço4, nº64], in JORGE, Virgolino Ferreira - *Cultura e Património*. Lisboa: edições Colibri / Câmara Municipal de Portel, 2005, pág. 40.

² Sobre a salvaguarda e conservação do património arquitectónico, veja-se Idem, *ibidem*.

³ Idem, *ibidem*, pág. 45.

⁴ Sediado no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, este projecto é apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência: PTDC/EAT-HAT/112229/2009.

⁵ O nosso agradecimento ao Grupo Fibeira, em especial ao Engenheiro Jerónimo Rijo pelo seu incansável

apoio e disponibilidade, nos contributos e documentos facultados.

⁶ A.N.T.T., *Feitos Findos, Inventários post-mortem*, Letra J, Maço 229, nº 3, *Inventário dos bens que ficaram por falecimento da Ilustríssima e Excelentíssima Condessa da Ribeira Grande, D. Joana Tomásia da Câmara e se continua com seu filho o Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde da Ribeira Grande D. Luís da Câmara cabeça do casal*, 1782. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁷ Sobre este assunto veja-se KOCH, Wilfried - *Estilos de Arquitectura: A Arquitectura Europeia da Antiguidade aos Nossos Dias*, Vol. II, Lisboa: 1993, pp 62-63.

⁸ Sobre este assunto veja-se o capítulo referente à evolução arquitectónica.

⁹ CÂMARA, Maria Emília Seabra da, 5ª Condessa de Povolide - *A Nossa Junqueira*, Aveiras de Baixo: 1959, cota BN: C.G. 8618 V (integra dados do arquivo de família e conhecimentos por tradição oral)

¹⁰ A.N.T.T., *Feitos Findos, Inventários post-mortem*, Letra J, Maço 229, nº 3 - Op. cit, nota 6.

¹¹ A respeito da propriedade dos Condes da Ribeira Grande, na Junqueira, foi consultado o Arquivo Histórico do Tribunal de Contas (ver Bibliografia / Fontes Documentais)

¹² Ano do primeiro nascimento registado na Junqueira, 10 de Fevereiro de 1754, D. Luís António José da Câmara, 6º Conde da Ribeira Grande (1754 - 1802).

¹³ Por morte do seu filho Varão D. Luís Manuel Tomás Xavier da Câmara, em 1734.

¹⁴ GEADA, Maria da Conceição Carvalho - Os Róis de Confessados da Paróquia da Ajuda (1692-1908), Lisboa: Biblioteca da Ajuda, Inventário, pág. 120, Cota BN: R.22463 V.

¹⁵ Este dado referido na monografia “A Nossa Junqueira”(pág.60), é contraditório quando refere num outro capítulo onde o falecimento da Condessa situa-se nas casas da Rua Larga de São Roque, junto ao Loreto. Entendemos que alguns dados correspondem a conhecimentos de tradição oral e que indicam neste caso a vivência da 3ª Condessa no palácio.

¹⁶ Entre as propriedades da família em Lisboa, como as casas da Rua Larga ao Loreto ou a Quinta de Frielas, o Palácio aos Mártires da Pátria terá sido a residência principal dos Ribeira Grande nas suas estadias em Lisboa, antes da sua destruição no terramoto de 1755. Sobre este assunto veja-se nesta publicação: Maria Isabel Whitton da Terra Soares de Albergaria - *O Palácio dos Câmara aos Mártires. Um caso de opulência setecentista*.

¹⁷ D. Leonor Maria Ana Josefa Margarida da Câmara (1749), D. José Manuel Xavier Mateus da Câmara (1750) e D. Margarida Maria Luísa Ana (1751).

¹⁸ A.N.T.T., *Feitos Findos, Inventários post-mortem*, Letra J, Maço 229, nº 3 - Op. cit, nota 6.

¹⁹ Sobre este assunto veja-se por todos: OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, “Inventários post-mortem: documentos de vivências senhoriais”. In *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores*, Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade Nova de Lisboa, 2013 – 2014, págs. 203-212; e o artigo contido nesta edição de FERREIRA, Maria João, “Ecos de hábitos e usos nos inventários: os adereços têxteis nos interiores das residências senhoriais lisboetas seiscentistas e setecentistas”.

²⁰ Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, cota: DC 1 PP 1764, pág. 52, N.º 3.

²¹ Idem, cota: DC 2 AR 1766, pág. 53, N.º 216.

²² Actualmente não dispomos de dados concretos sobre o que significa a actualização de mais 200\$000 reis na avaliação da Décima da Cidade, mas podemos considerar que esta se deveu a obras realizadas no palácio, eventualmente às benfeitorias realizadas pela 5ª condessa no seu palácio da Junqueira.

²³ Idem, cota: DC 5 AR 1771, pág. 90 – 90 verso, N.º 346.

²⁴ Idem, cota: DC 6 AR 1772, pág. 76 – 76 verso, N.º 351.

²⁵ A 25 de Janeiro de 1835, foi criada Marquesa de Ponta Delgada e após o seu falecimento em 1850, o 8º Conde da Ribeira Grande herda o título de Marquês que o passa para os Ribeira Grande por decreto de

D. Pedro V, a 5 de Setembro de 1855.

²⁶ Referência que nos transmitiu Hélder Carita que aqui muito agradecemos.

²⁷ SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777 – 1874*, Dissertação de Doutoramento, pág. 109, FSCH-UNL, 1997.

²⁸ Idem, cota: DC 19 AR 1806 (propriedade n.º 470).

²⁹ Acerca do território da Junqueira, origens e história do sítio, ver por todos: LAMAS, Artur - *Cartas Compiladas e Anotadas, Separata de Arqueologia e História*. Lisboa: 1922 pgs. 7- 9; RIBEIRO, Mário de Sampaio - *Do Sítio da Junqueira*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939.

³⁰ O cargo de Governador da Torre (de Belém) confirma a presença da família na freguesia de Nossa Senhora da Ajuda no início do século XVIII, conforme a descrição no livro das desobrigações da Quaresma (Rol dos Confessados, 1705, página 23, cota: 51 III 4, Biblioteca da Ajuda), onde é referida a “Caza do Conde da Ribeira Grande na Torre”, residência de D. José Rodrigo da Câmara, 2º Conde da Ribeira Grande e Governador da Torre, com sua mulher, a Condessa Constança Emília de Rohan, filhas e filhos, mais restante pessoal de serviço à família e à casa. Este dado é confirmado na monografia “A Nossa Junqueira”, com a referência do nascimento na Torre de Belém do 14º filho do 2º Conde, D. Vasco da Câmara.

³¹ As intervenções que o Palácio da Mitra sofreu no século XX, demoliram parte do conjunto edificado, mas o levantamento topográfico de Lisboa de 1911 identifica na ala poente, onde estão identificadas as cozinhas, a presença de um poço. Esta característica é largamente repetida em diversos palácios. As visitas *in situ* realizadas ao palácio deste estudo, identificaram existência de um poço nesta zona.

³² Interessa referir que a ilustração 13 [A] foi o elemento decorativo responsável pela acção de recuperação tomada pelos actuais proprietários do palácio cuja intervenção pôs a descoberto toda a decoração que estava sobreposta por uma intervenção de século XX, que tinha por exemplo – o actual Salão Nobre dividido em 3 divisões pintadas de branco.

³³ Sobre este assunto veja-se o capítulo da evolução arquitectónica dando especial atenção à ilustração 14.

³⁴ “De forma significativa, o tratado de Carvalho e Negreiros não apresenta exemplos de plantas, apresentando-se as suas propostas mais como programas flexíveis e adaptáveis a diversas circunstâncias, tanto as exigências dos clientes como as condicionantes físicas de implantação no local.” in Hélder Carita, *Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros* (ver *Documentos electrónicos*).

³⁵ Aproveitamos esta oportunidade para felicitar os coordenadores deste projecto e toda a equipa luso-brasileira, pelo valioso contributo à investigação sobre o tema da Casa senhorial, que nos permitiu avançar com o estudo aqui apresentado.

³⁶ Jorge, Virgolino Ferreira - Op. cit. nota 3.

BIBLIOGRAFIA

FONTES DOCUMENTAIS

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas: *Livro das Décimas*, referente à Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda, com três tipos de registos; as Propriedades Rurais E Urbanas (PRU), consultados os anos de 1762/1763 e 1790; as Propriedades Prediais (PP) consultados os anos de 1764, 1765, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774; e os Arruamentos (AR) consultados os anos de 1766, 1770, 1771, 1772, 1774, 1780, 1784/1787, 1788, 1791, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808/9/10, 1811, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1829, 1830, 1831 e 1834.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo: *Feitos Findos, Inventários post-mortem*, Letra J, Maço 229, nº 3, *Inventário dos bens que ficaram por falecimento da Ilustríssima e Excelentíssima Condessa da Ribeira Grande, D. Joana Tomásia da Câmara e se continua com seu filho o Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde da Ribeira Grande D. Luís da Camara cabeça do casal*, 1782. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

Arquivo Histórico do Ministério de Obras Públicas e dos Transportes: Zona Marginal, de Belém ao Cais de Santarém. Projecto do cais novo. Planta por Carlos Mardel, entre 1733-1763. Cota 1:2619 - cota nova: 27C

Museu da Cidade: Planta Topográfica da Marinha das Cidades de Lisboa Ocidental e Oriental desde o Forte de S. Joseph de Riba-Mar té o Convento do Grilo feito no ano de 1727. Lisboa, Cota: MC. DES. 1403.

LIVROS E ARTIGOS

ARAÚJO, Norberto de – *Palácio Ribeira*. In *Inventário de Lisboa*. Lisboa, 1950. Fasc. 7, pp. 49-51.

Idem – *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa, s.d. Vol. 9, pp. 49-60.

ATAÍDE, Manuel Maia – “Palácio Ribeira”. In *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. 5, Tomo 3. Lisboa: 1988., pp. 121-123.

FERREIRA, Mariana Pinto da Rocha Jorge e ANTUNES, Tiago Molarinho – *Palácio dos Condes da Ribeira Grande – Relatório preliminar sobre o conjunto edificado no âmbito da intervenção em património*. Lisboa, 2007.

GEADA, Maria da Conceição Carvalho, *Os Róis de Confessados da Paróquia da Ajuda (1692-1908)*. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, Inventário, Cota BN: R.22463 V.

CARITA, Hélder – *José Manuel de Carvalho Negreiros and the portuguese civil architecture at the end of the 18th century*, Congresso Internacional Sobre Arquitectura e Cultura do Século XVIII, BOOKS WITH A VIEW, Celebrando o nascimento do arquitecto e engenheiro militar Eugénio dos Santos (1711-1760). FUNDAÇÃO CAULUSTE GULBENKIAN, LISBOA, PORTUGAL, 23-25 Novembro de 2011.

JORGE, Virgolino Ferreira – *Salvaguarda do Património Monumental. Doutrina e Ética*. Leiria: 2003.

Idem – *Cultura e Património*. Lisboa: edições Colibri / Câmara Municipal de Portel, 2005.

KOCH, Wilfried – *Estilos de Arquitectura: A Arquitectura Europeia da Antiguidade aos Nossos Dias*, vol. II. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

LAMAS, Artur – *Cartas Compiladas e Anotadas*, Separata de *Arqueologia e História*, Lisboa: 1922

CÂMARA, Maria Emília Seabra da, 5ª Condessa de Povolide - *A Nossa Junqueira*, Aveiras de Baixo, 1959, Cota BN: C.G. 8618 V.

RIBEIRO, Mario de Sampayo – *Do Sítio da Junqueira*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939.

VIDAL, Frederico Gavazzo Perry – “Os Velhos Palácios da Rua da Junqueira”. In *Olisipo*. Lisboa: 1955. Ano XVIII, nº 71.

Idem – “Vista panorâmica de Lisboa de 1763”. In *Olisipo*. Lisboa: Ab. – Out.1938, nº. 2 – 4.

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins – *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Lisboa: 1989.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

Palacete da Ribeira Grande / Escola Secundária Rainha D. Amélia, in *Inventário do Património Arquitectónico* [em linha]. [Consult. 05.07.2014]. Disp. na internet: www.monumentos.pt.

Tipologias de casa nobre no tratado do Arquitecto José Manuel de Carvalho e Negreiros, in *Casas Museu em Portugal* [em linha]. [Consult. 05.05.2014]. Disp. na internet: <http://casas-museu-em-portugal.blogspot.pt>

Palavras-chave
casas senhoriais;
disposição
dos espaços
internos;
Rio de Janeiro;
século XIX.

Keywords
stately homes;
internal spaces
arrangements;
Rio de Janeiro;
eighteenth century.

Resumo/Abstract

Padrões distributivos das casas senhoriais
no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX

Queremos aqui verificar a possibilidade de construção de um quadro tipológico, da disposição dos espaços internos das casas senhoriais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XVIII até o primeiro quartel do XIX. O período abrange desde a transferência dos Vice-reis de Salvador de Bahia para o Rio de Janeiro, passando pela instalação da corte portuguesa, até o reinado do Imperador Dom Pedro I que consolida as transformações na sociabilidade e nas estruturas arquitetônicas da cidade iniciadas com a vinda do Príncipe Regente Dom João.

Tendo como base as plantas históricas, bem como o levantamento das casas ainda existentes: casas dos Viscondes de São Lourenço e do Rio Seco, Palácio da Marquesa dos Santos. O trabalho identifica as invariantes na organização dos espaços internos, caracterizando padrões de plantas das casas senhoriais cariocas no Rio de Janeiro do início do século XIX.

Distributional patterns of stately homes in Rio de Janeiro
in the first quarter of the nineteenth century

This paper aims to verify the possibility of building a typological framework of the stately homes' internal spaces arrangements in Rio de Janeiro in the second half of the eighteenth century, through the first quarter of the nineteenth century. The period cover the Viceroys transfer of Salvador de Bahia to Rio de Janeiro, through the installation of the Portuguese court, until the reign of Emperor Dom Pedro I, who consolidates the transformations in sociability and architectural structures of the city which has began with the Prince Regent - Dom Joao - arrival.

Based on historic plans, as well as the assessment of remaining houses, like The Viscounts of São Lourenço and Rio Seco houses and the Marquise of Santos' Palace, the research identifies invariantes in the internal spaces' organization, featuring plan patterns typical of Rio de Janeiro stately homes on early nineteenth century.

José Simões de Belmont Pessôa. *Professor-doutor da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil. Pesquisador do CNPq, é autor de livros, ensaios e artigos sobre história da arquitetura e do urbanismo, restauro e conservação do Patrimônio. Conselheiro da Fundação Oscar Niemeyer e Membro do Conselho Executivo e Científico do portal interativo piHip-portuguese influenced Heritage, que integra o projeto Patrimônio de Origem Portuguesa no Mundo - Arquitetura e Urbanismo da Fundação Calouste Gulbenkian. jsbpessoa@uol.com.br*

Padrões distributivos das casas senhoriais no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX

José Simões de Belmont Pessôa

CASAS SENHORIAIS E CHÁCARAS NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XVIII

A região do Rio de Janeiro, em torno da Baía de Guanabara, viu surgir no século XVIII um tipo característico de construções rurais, marcadas pela presença de alpendres com colunas toscanas na sua fachada principal, e que serviam como casas de moradia nos engenhos de açúcar ou simplesmente casas de arrabalde. Eram construções muito difundidas, como atesta a iconografia carioca da primeira metade do século XIX. Destas grandes casas senhoriais restaram poucos exemplares, mas que permitem identificar um mesmo padrão tanto na disposição em planta, como na repetição de determinadas soluções construtivas, tornando-as uma experiência singular no universo da arquitetura luso-brasileira. Elas são o principal testemunho, remanescente, da grande moradia setecentista em terras cariocas.

Pior sorte tiveram as casas senhoriais setecentistas que poderíamos denominar de urbanas. Infelizmente, inexistem registros de suas plantas originais e algumas das que permanecem de pé, como as casas do Marquês de Lavradio, Dom Luís de Almeida Portugal Soares d'Eça Alarcão Silva e Melo Mascarenhas, o Palácio Episcopal no Morro da Conceição e a chamada Chácara do Rozo em Laranjeiras. Estes edifícios, embora ainda existentes, encontram-se de tal maneira transformados e descaracterizados que não nos permitem avaliar como seriam as primitivas disposições internas.

Deste grupo de casas urbanas senhoriais, na cidade do Rio de Janeiro do século XVIII, a mais antiga é o Palácio Episcopal, hoje sede do Serviço Geográfico do Exército, no morro da Conceição. A origem da sua construção é um hospício de capuchos franceses que se instalaram no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVII. Por ordem da Coroa portuguesa, estes seriam expulsos em 1701, um ano antes da chegada na cidade de D. Francisco de São Jerônimo para assumir o bispado. D. Francisco resolve ocupar o hospício

empreendendo obras para transformá-lo em residência episcopal. Ao longo do século XVIII, outros bispos iriam promover melhorias e ampliações na casa.

Não só pela sua posição em uma colina a cavaleiro da cidade, mas também por ser provavelmente a mais ampla residência carioca em 1711, que o corsário francês Duguay-Trouin ficaria ali instalado naquele ano durante o período em que tomou de assalto o Rio de Janeiro. Da iconografia e do prédio remanescente verificamos que se tratava de um sobrado desenvolvido em planta quadrada em torno de um pátio central. O volume correspondente a capela interna é mais elevado que o restante da construção.

Não temos condições de avaliar como seria a distribuição espacial interna da residência dos bispos do Rio de Janeiro, pois esta teve o seu interior completamente destruído por um incêndio na década de 1940. Era uma construção de proporções incomuns para a cidade no século XVIII, apresentando onze janelas rasgadas com respectivos balcões na fachada frontal. Um número superior aos cinco, sete ou nove vãos que caracterizavam as fachadas das casas abastadas setecentistas da cidade. É significativo registrar aqui, que todos os exemplos analisados do século XVIII usam a lógica compositiva de um número ímpar de vãos, organizando a simetria dos alçados sempre a partir de um vão central.

Outro aspecto interessante em relação ao Palácio Episcopal do Rio de Janeiro é como os documentos de época, no caso as plantas e prospectos da cidade, denominam a construção. A primeira em que o antigo hospício dos capuchos é identificado como moradia do Bispo da cidade é a *Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, de 1714, atribuída ao engenheiro militar Jean Massé: na legenda vemos “Cazas do Bispo com suas platteformas por diante”. Já em meados do século XVIII uma planta a nanquim da cidade, conservada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e identificada como tendo sido levantada entre 1758 e 1760, tem no sobrado do morro da Conceição a designação “Pallacio do Bispo”. É interessante que nessa mesma planta há a identificação nos arrabaldes da cidade, de algumas casas abastadas pelo nome de seus proprietários, Mestre de Campo Pedro Diaz, Manuel Pinto da Cunha e Dona Antonia Viana, sem mais nenhum outro qualificativo.

No *Prospecto da Cidade do Rio de Janeiro*, de 1775, é possível constatar a importância da casa na paisagem da cidade, identificada pela designação “Palacio da residencia dos Bispos”. É de se assinalar que não se trata de uma representação fiel da construção, pois o desenho apresenta apenas nove janelas e não as onze realmente existentes. Não se trata de um alçado anterior a uma ampliação, pois as dimensões da construção na planta que acompanha o Prospecto correspondem as atuais. O termo “Palacio do S^r Bispo”, seria usado na legenda do *Plano da cidade do Rio de Janeiro elevado em 1791*.

Em todas as plantas citadas a única outra residência a receber a denominação de palácio,

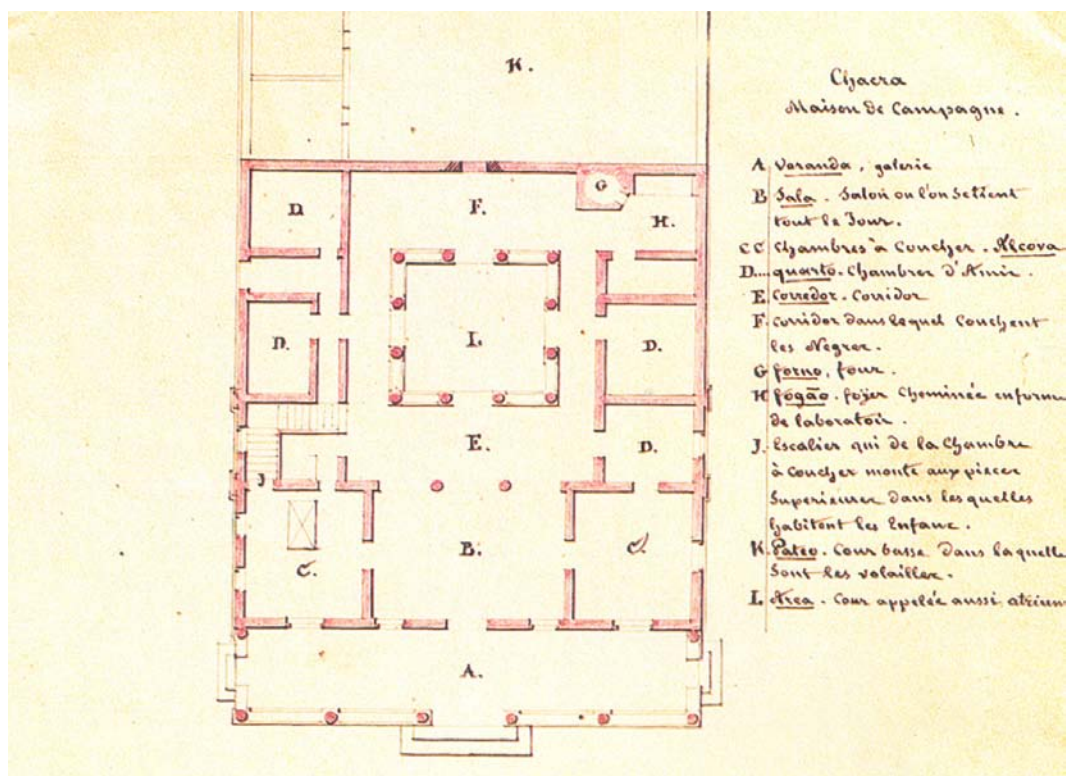


Ilustração 1
Chacra, Maison de Campagne. Jean Baptiste Debret, 1817-29.

é o dos Vice-Reis, antiga casa dos Governadores, instalada por cima da Casa da Moeda e dos Armazéns Reais, segundo risco do engenheiro militar o brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, em 1743.

A designação de “palácio” nas plantas e prospectos da cidade no século XVIII esteve sempre restrita apenas a essas duas construções. Isso talvez nos faça pensar à uma associação institucional do termo “palácio” na cidade do Rio de Janeiro, as residências oficiais do Vice-rei e do Bispo.

O outro palácio nas plantas da cidade é o dos Vice-reis. O alçado voltado para o mar, de nove vãos, é organizada pelo Brigadeiro Alpoim em três tramos, de três vãos cada, com seus respectivos telhados independentes, a maneira algarvia. É o único exemplar no Rio de Janeiro do século XVIII, de escada real barroca. Alpoim, originário de Viana do Castelo, iria projetar uma escada monumental, no tramo central da composição. Precedida de um amplo vestíbulo e de um pequeno pátio para o qual abre a portada de acesso a escada. Seguindo o modelo das escadas reais portuguesas, identificado por Helder Carita, um primeiro lance central que se desdobra em outros dois laterais, dentro de uma caixa de pé direito duplo. O



Ilustração 2
A Casa do Bispo no Rio Comprido, P. Bertichem, meados do século XIX.

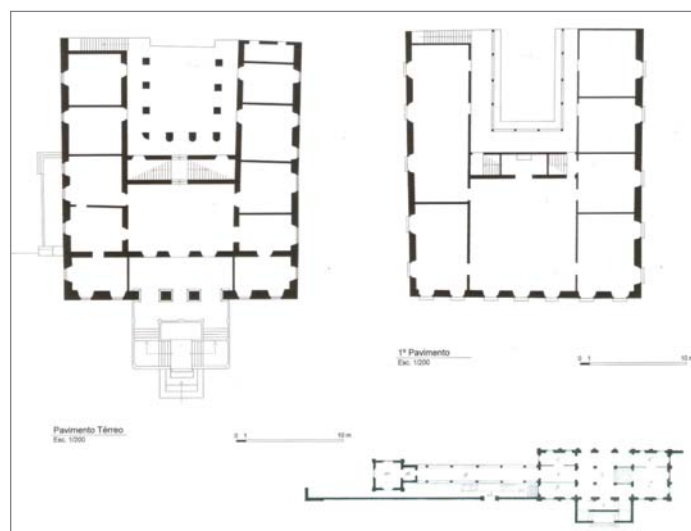


Ilustração 3
Planta do térreo da Casa do Bispo, à direita planta do sobrado, em baixo desenho executado por Debret do térreo da mesma casa.

risco de Alpoim criava uma dinâmica espacial desconhecida pela arquitetura da cidade no século XVIII. Esta solução restará como uma experiência isolada em terras cariocas, por mais de oitenta anos. Escadas monumentais de três lances só se difundiram nas casas senhoriais da cidade a partir do segundo quartel do século XIX, graças a presença de um número maior de engenheiros e arquitetos portugueses e franceses, atraídos pela instalação da corte real e imperial na cidade.

Afora esses dois palácios, as outras grandes moradias da cidade eram as chamadas chácaras. São essas residências de arrabalde, a moradia por excelência dos abastados comerciantes e senhores de engenho no Rio de Janeiro setecentista. “Chácara” é utilizado no Rio de Janeiro substituindo o termo “Quinta”. Origina-se da palavra quéchua *chacra*, propriedade rural, e que demonstra as estreitas relações da cidade nos séculos XVII e XVIII com o Rio da Prata.

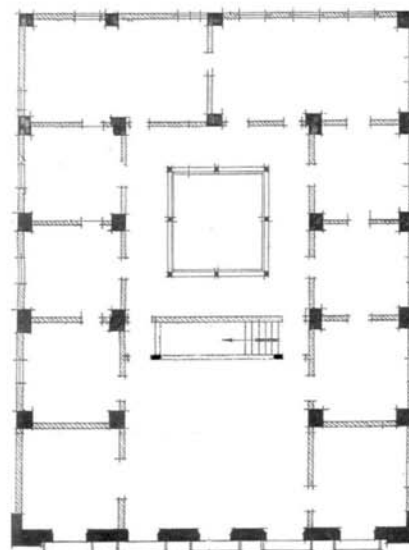
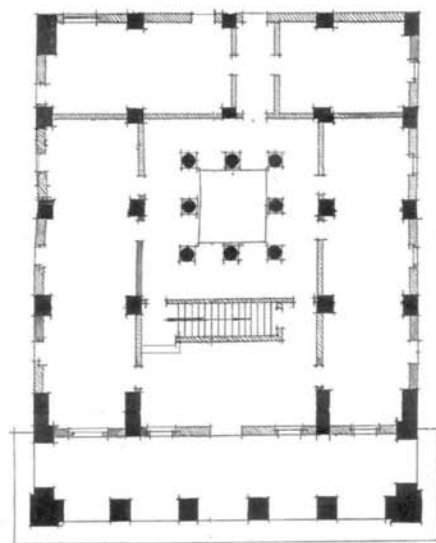
A tipologia predominante adotada nessas chácaras do Rio de Janeiro setecentista era a das casas com varanda de colunas toscanas ocupando um dos alçados, telhados de quatro águas no corpo principal e pátio interno também circundado por galeria de colunas toscanas. Tinham essas características, as casas identificadas com o nome dos seus proprietários, referidas anteriormente na planta da cidade de 1758/60. Em todas as que permanecem de pé ainda na atualidade, vemos a distribuição em planta organizada a partir da varanda de entrada da qual se acessa a um salão central ladeado por duas salas menores. Por detrás do salão galerias em torno de um pátio para o qual são voltados os outros cômodos. Na chegada da corte portuguesa em 1808 eram essas construções que predominavam nos arrabaldes

da cidade e muitas delas seriam ocupadas pelos nobres portugueses do séquito do Príncipe Regente, como o Conde da Barca que teve a sua nos arredores do Catumbi.

O pintor de história Jean Baptiste Debret, que aportou no Rio de Janeiro em 1816 com um grupo de artistas franceses que ficaram denominados como Missão Artística Francesa, fez um precioso registro da organização dos interiores dessa típica casa de arrabalde carioca. Debret, além de retratar o cotidiano da cidade, iria executar alguns levantamentos arquitetônicos. Os desenhos das pranchas 42 e 43 do volume terceiro do seu livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado em Paris a partir de 1834, correspondem a estes levantamentos. A prancha 42 contém o Plano de duas pequenas casas brasileiras, uma da cidade e outra do campo. A casa da cidade é a primeira morada de Debret no Rio de Janeiro, na região do Catumbi, arrabaldes da cidade. A outra é uma Chacra ou *Maison de Campagne*. Ele não situa exatamente aonde, mas era uma dentre as diversas espalhadas pelas terras da Guanabara. A gravura foi realizada a partir de um primeiro desenho, uma aquarela dos anos em que esteve no Brasil e que hoje faz parte do acervo do Museu Castro Maia no Rio de Janeiro. Na publicação do seu livro ele acrescenta informações à legenda da aquarela e passa a relacionar a disposição das chácaras cariocas com as casas dos mouros no norte da África, bem como com as casas romanas da antiga Pompeia. As informações das legendas são uma notável descrição da ocupação dessas casas. A entrada se processava pela varanda ou galeria (A), desta passava-se para sala ou salão de recepção (B) local que segundo Debret os anciãos se reuniam em círculo para conversar e as senhoras sentam-se com as pernas a maneira dos árabes em esteiras espalhadas pelo chão, havendo na casa dos mais ricos canapés chamados “marquezas”, nos quais as senhoras mantêm a mesma postura oriental. Os cômodos laterais ao salão são identificados como alcovas ou quartos de dormir (C). O trecho da galeria entre o pátio e o salão é identificado na aquarela original como corredor, mas na gravura posterior como sala de jantar parcialmente coberta e fresca (E). Em torno ao pátio mais alguns quartos, denominados de hóspedes na aquarela (D). Na gravura publicada posteriormente, estes “quartos de hóspedes” seriam denominados alcovas, sem especificar a finalidade e relacionando o nome dado a ausência de janelas nos comodoss. No fundo a cozinha (G e H) e a galeria junto a esta era segundo Debret o local onde se encontravam os negros. O exemplo desenhado pelo pintor francês apresenta um sotão onde ficava o quarto das crianças e que era acessado pela escada de dentro de um dos quartos (J). O sotão era uma solução mais rara, pouco vista nas gravuras e desenhos de época e apenas encontrada em uma das casas dessa tipologia ainda existentes.

Embora tendo enorme difusão nos arrabaldes do Rio de Janeiro setecentista, esta tipologia não foi única e temos duas casas de arrabalde remanescentes que constituem um

Ilustração 4
Antiga Fazenda Jurujuba, foto do início do século XX, Arquivo Geral do IPHAN.
Em baixo planta do térreo e sobrado.



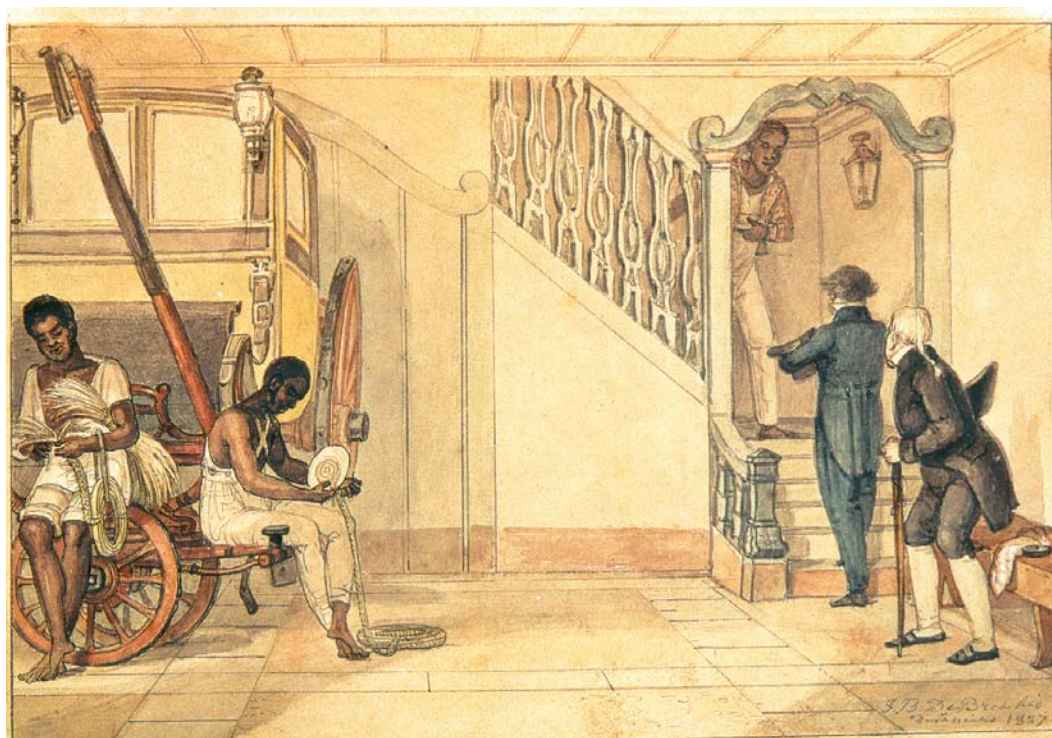


Ilustração 5
Vestíbulo de entrada
de uma casa abastada
segundo Debret.

grupo distinto, apresentando algumas soluções características do arranjo interno das casas senhoriais urbanas registradas por Debret no início do século XIX, especialmente em relação a disposição das escadas.

A Casa de Campo do Bispo foi edificada pelo sexto bispo do Rio de Janeiro, D. António do Desterro, na região denominada Rio Comprido. Alguns autores atribuem o risco ao Brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim que atuava na cidade naquele período. Era uma das mais nobres residências da cidade naquele período. O edifício é constituído de um sobrado sobre pórtico em arcos desenhados na fachada, sendo os três centrais abertos. O acesso ao pórtico central é feito através de escada monumental externa de cinco lances. É a única residência conhecida no Rio de Janeiro setecentista com esta solução de escada monumental externa, difundida no Norte de Portugal¹, mas no Brasil ocorrendo mais comumente nas Casas de Câmara e Cadeia do período².

A casa hoje apresenta solução em planta em “U”, mas originalmente o pátio era fechado. A ala posterior teria sido demolida no mesmo período que a capela externa e a galeria coberta de ligação da casa a esta, retratadas por Debret na prancha 43 do seu *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. A prancha apresenta plantas de duas grandes casas, uma na cidade e

outra no campo. A dita grande casa do campo é a Casa do Bispo no Rio Comprido, aliás situada próxima da casa do artista no Catumbi. O desenho feito por Debret não é um registro fiel da casa existente. Provavelmente feito após uma visita apressada, além de reduzir as dimensões da casa, omitindo todas as alas em torno do pátio central, dispõe a escada na parte intermediária do vestíbulo e não no final deste. Apesar disto o desenho permite-nos compreender que o grande vestíbulo central e as salas a este contíguas serviam para as atividades oficiais do Bispo do Rio de Janeiro: secretaria, recepção, gabinete, etc.

A fachada desenvolve-se em sete vãos, estruturando-se em planta em três partes, o vestíbulo no térreo e o grande salão do sobrado no centro correspondendo a três vãos, e o correr de cômodos nas laterais a esse salão, contando dois vãos cada. A escada repete o modelo característico das casas senhoriais do Rio de Janeiro no século XVIII, isto é, uma escada entalada com um patamar inicial e alguns degraus de convite visíveis do vestíbulo. No caso da Casa de Campo do Bispo essa solução se duplica em dois lances entalados em direções opostas partindo do mesmo patamar.

Aliás, o melhor exemplo ainda remanescente desse tipo de solução de escada é a casa que o irmão do Bispo, João Malheiro Reimão Pereira, construiu do outro lado da Baía de Guanabara, no lugar chamado Saco, na freguesia de São João do Caraí. A antiga Fazenda Jurujuba é casa solarenga de alvenaria de tijolo e cal, tendo o pavimento superior cinco vãos sobre pórtico, com correspondentes cinco arcadas. O alçado frontal, obra evidente do risco de um engenheiro militar português, é muito mais elaborado que os laterais executados provavelmente por mestres locais. O vestíbulo com escada paralela semi-entalada, patamar baixo e degraus de convite é o último remanescente desse tipo de solução na região da Guanabara e que foi retratada numa aquarela de Debret³. Aqui também repete-se a solução do salão central correspondendo a três vãos e dois cômodos menores laterais correspondendo a um vão cada. Igualmente como na solução original da casa do Bispo, o sobrado desenvolve-se em torno de um pátio central fechado.

A CORTE PORTUGUESA NO RIO DE JANEIRO E A TRANSFORMAÇÃO DAS RESIDÊNCIAS SENHORIAIS

A chegada da corte portuguesa em 1808 acompanhando o Príncipe Regente Dom João foi responsável pelo impulso construtivo na cidade, com um número maior de grandes casas urbanas de variadas tipologias, resultado da presença de engenheiros militares e arquitetos portugueses, bem como de ingleses e franceses.

Os portugueses atuantes no Rio de Janeiro, empregavam um estilo clássico, ainda muito próximo da tradição chã e da simplificação pombalina do rococó como Manuel da Costa

na Quinta da Boa Vista, na Real Fazenda de Santa Cruz, no Tesouro Real e no Quartel do 2º Regimento de Infantaria; João da Silva Moniz, na varanda da Aclamação de D. João, e nas igrejas de São José e do Santíssimo Sacramento; João Manoel da Silva, responsável pelo Real Teatro de São João. Um caso a parte é o de José da Costa e Silva, arquiteto de sólida formação italianizante, o mais culto e importante arquiteto português da época, responsável pelo desenho do Palácio da Ajuda e do Teatro São Carlos em Lisboa. Em sua permanência no Brasil de 1812 até sua morte, em 1819, realizaria uma série de projetos, mas com apenas um único reconhecidamente executado que foi o neoclássico túmulo do Infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, que se conserva na primitiva capela da Ordem Terceira da Igreja Conventual Franciscana de Santo Antonio.

O neoclássico inglês chegou ao Rio de Janeiro em 1816, com o presente do Duque de Northumberland ao Príncipe Regente, uma cópia do portão em cantaria e ferro da Sion House, obra original de Robert Adam em 1769, no enfeitado estilo que leva o seu nome. A cópia foi montada na Quinta da Boa Vista pelo inglês John Johnston. Pouco se sabe de Johnston, alguns autores o identificam como pedreiro, outros como arquiteto. O que parece certo é que após a montagem do portão, o inglês deve ter caído nas graças de Dom João, pois foi encarregado de projetar a ampliação da Quinta da Boa Vista, principal residência do rei no Rio de Janeiro, dotando-a no exterior de escadas monumentais curvas de acesso ao palácio e um curioso torreão, de gosto otomano, primeira construção deste estilo no Brasil. Johnston também projetaria a Igreja Anglicana, como um palacete em estilo neoclássico, de acordo com o tratado estabelecido entre Dom João e os ingleses, que poderiam ter lugar de culto na cidade desde que o templo não tivesse torre sineira, nem aspecto de igreja. Não se conhecem registros da presença de outros arquitetos ingleses no primeiro quartel do século XIX no Rio de Janeiro. O certo é que a presença inglesa seria responsável pela difusão na cidade das janelas de guilhotina com caixilharia de madeira e vidro e de vãos em arco ogival.

O neoclássico francês foi introduzido pela missão artística, patrocinada pelo Conde da Barca, que desembarcou no Rio de Janeiro em 1816. Dela fazia parte Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, que projetou a Real Academia de Belas Artes, e foi responsável pelo ensino de arquitetura na Academia, tornando-se a principal influência da geração de arquitetos disseminadores do neoclássico no Brasil. Grandjean introduziu um estilo mais depurado, em formas simples e com referências à antiguidade clássica grega e romana, de acordo com seu aprendizado na França revolucionária e bonapartista. Seu projeto para a Real Praça do Comércio do Rio de Janeiro, de 1819, é uma releitura do tema da basílica romana.

A arquitetura residencial manteve, no entanto, boa parte das características dos solares coloniais do final do Setecentos. Dos palácios reais, só a Quinta da Boa Vista seria objeto de

permanente obra de ampliação e modernização. O Palácio dos Vice-reis, transformado em Paço Real, ganharia um torreão voltado para o mar a fim de nobilitar o prédio na visão de quem chegava à cidade e passadiços ligando-o aos prédios vizinhos do Convento do Carmo e do Tribunal da Relação, que passaram a hospedar parte da corte.

Duas casas, ambas de portugueses vindos com a corte e que ganham os respectivos títulos de nobreza durante o período brasileiro, refletem bem a transição estilística das casas senhoriais no Rio de Janeiro nesses anos, que as aproxima do neoclássico mas ainda com uma linguagem arquitetônica de forte matriz setecentista. São elas a casa do Visconde de São Lourenço na Rua de Matacavalos, atual Rua do Riachuelo, com um sotão criando um volume central em todas as suas alçadas e a casa do Visconde do Rio Seco, com seu duplo torreão no Rocio Pequeno, atual Praça Tiradentes.

A CASA DO VISCONDE DE SÃO LOURENÇO

O português Francisco Bento Maria Targini veio para o Rio de Janeiro em 1808 junto com o Príncipe Regente. Foi Conselheiro da Casa Real e Tesoureiro-mor do Erário durante a permanência de Dom João no Brasil. Em 1811 recebeu o título de Barão de São Lourenço, sendo posteriormente, em 1819, agraciado com o de Visconde.

Em 1809 compra terrenos à rua de Matacavalos, onde já existiam várias casas térreas, conforme consta das inscrições dos livros da décima urbana. Seria nestes terrenos que ele edificou a sua residência entre 1818 e 1819, pois a partir de 1820 a décima urbana registra o nome do Visconde de São Lourenço como proprietário de uma casa com loja, sobrado e sotão na esquina da rua de Matacavalos com rua dos Inválidos. Pouco viveu nesta casa o Visconde, pois no ano seguinte regressou a Portugal acompanhando o rei. Entre 1824 e 1825 o imóvel teve um outro morador ilustre, quando foi arrendado ao Conde de Palma, Dom Francisco de Assis Mascarenhas, antigo Governador da Bahia.

Não há informações de quem teria sido o autor do risco da casa. Seguramente tratava-se de um arquiteto ou mestre de obra português. Baseamos esta afirmação no uso de arco abatido no desenho de portas e janelas, solução muito empregada pelos arquitetos e mestres portugueses atuantes na época, mas principalmente no desenho de gosto pombalino das molduras dos vãos da entrada e do andar nobre, com uma quebra na linha para o alargamento destas na parte superior. Esta solução decorativa é encontrável em algumas igrejas da segunda metade do século XVIII, mas incomum na arquitetura civil do Rio de Janeiro. A casa nitidamente faz uma transição entre a arquitetura da segunda metade do século XVIII, influenciada pela reconstrução pombalina, e o neoclássico que começava a se difundir no início do século XIX na cidade.

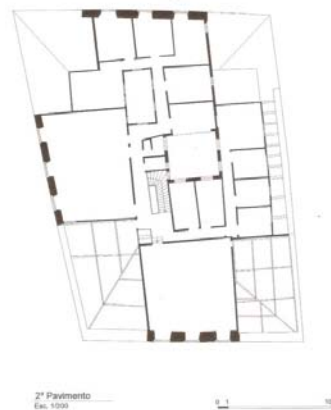
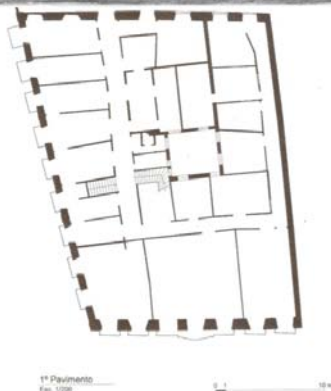


Ilustração 6
Casa do Visconde de
São Lourenço, Fotos
Eric Hess, 1941, Arquivo
Central IPHAN.
Plantas do andar nobre
e do sótão.

O denominado sótão da décima urbana é o conjunto de quatro camarinhas, das quais três são incorporados ao plano dos alçados criando um elemento de destaque na composição. Esta solução está filiada a um tipo de residência rural e urbana setecentista cujo o aproveitamento de espaços acima do ultimo piso, dava origem a pequenos torreões e mirantes, as chamadas camarinhas, que com o correr do século vão gradativamente se aproximando do plano dos fachadas, primeiro sem romper o beiral, como na casa do Visconde do Rio Seco, para depois se incorporar centralizada no alçado com uma clara preocupação de nobreza e imponência da edificação. Este é o caso da casa do Visconde de São Lourenço, cuja simetria do corpo central em algumas dos alçados é obtida à custa de falso beiral.

Com o advento do neoclássico esse sótão mais estreito e centralizado ganhará frontão e será uma tipologia difundida em meados do século XIX de palacete urbano carioca.

Não foi encontrada, até o momento, nenhuma referência dos cronistas da época à casa do Visconde de São Lourenço. Luís Joaquim dos Santos Marrocos, bibliotecário do rei, iria referir-se a Francisco Bento Maria Targine, em carta de 29 de fevereiro de 1812, apenas sobre

as acusações de improbidade que circulavam nos jornais da cidade a respeito do então Barão⁴, mas nenhuma das suas cartas fazem menção à casa que este construiu.

O alçado voltado para a Rua de Matacavalos tem no andar nobre sete janelas rasgadas separadas em três tramos por pilastras. As três centrais em arco abatido com um único balcão corrido, de linha ondulante, e as laterais em verga reta com balcões isolados. No alçado voltado para a rua dos Inválidos, temos nove vãos todos em arco abatido com balcões isolados e divididos também em três tramos, neste caso, iguais. Nos sótãos centralizados, três janelas de peitoril em arco abatido.

A entrada se dava pelos vãos do tramo central da fachada da Rua de Matacavalos. Três portas, uma mais larga central para entrada de carros e cadeiras de arruar, apresentando uma incomum cartela na chave do seu arco abatido, e ladeada de duas mais estreitas. Como dá a entender Marrocos em uma de suas cartas, o Visconde de São Lourenço era muito cioso do título recém-adquirido, o que pode explicar a presença de um “brasão” na fachada da casa, caso único no Rio de Janeiro da corte de Dom João VI. As outras portas voltadas à Rua de Matacavalos serviriam seguramente para as lojas, uma única larga à esquerda e duas mais estreitas à direita. Estas portas apresentam molduras simples, sem o detalhe do alargamento na parte superior das três portas centrais. Há claramente uma hierarquia na composição deste alçado, distinguindo no térreo, o tramo central como parte da residência.

O edifício encontra-se hoje arruinado, mas um levantamento realizado no seu interior na década de 1980, permite identificar algumas características da sua disposição interna. Na ocasião, o imóvel encontrava-se completamente subdividido mas ainda era possível identificar, pelos grandes forros de madeira entabeirada, os salões primitivos. No sobrado, que corresponderia ao andar nobre tínhamos a clássica divisão de um salão central maior correspondendo aos três vãos do tramo central, ladeado por dois salões menores laterais, correspondendo a dois vãos cada. No sótão, os alçados voltados para as ruas de Matacavalos e dos Inválidos correspondem cada um a um salão com forro em gamela. A escada original não mais existia, mas pelos espaços remanescentes, tudo leva a crer que seria uma escada entalada como as da casa do Bispo no Rio Comprido e do seu irmão em Jurujuba.

A CASA DO VISCONDE DO RIO SECO

Joaquim José de Azevedo era português e também veio para o Rio de Janeiro em 1808 acompanhando a comitiva da Família Real. Era Conselheiro Real, alcaide-mor de Santos e Tesoureiro Real. Em 1813, Azevedo recebe o título de Barão do Rio Seco, posteriormente elevado a Visconde do Rio Seco em 1818⁵.

Em 1812 ele iria comprar um sobrado no Largo dos Ciganos com a Rua do Conde do



Ilustração 7

O Palácio do Visconde do Rio Seco, no alto, gravura de Bertichem, meados século XIX. Embaixo foto Vedani, terceiro quartel século XIX.



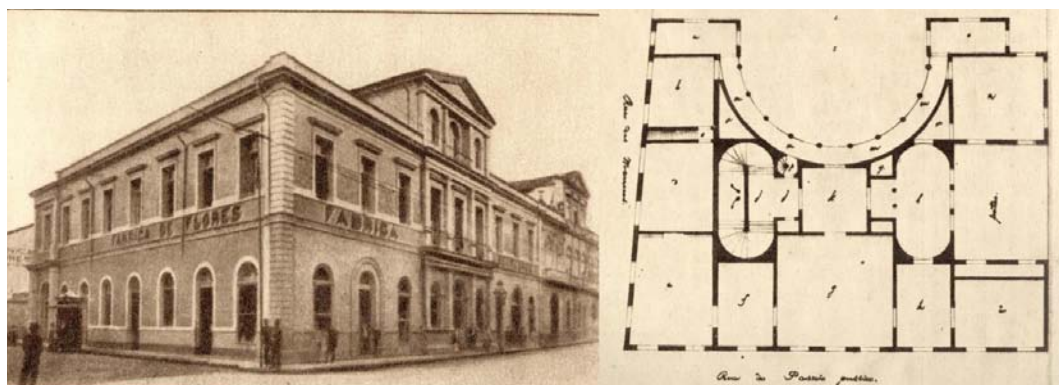


Ilustração 8

A Casa do Comendador Oliveira Barboza. No alto, alçado posterior na visão de Adrien Taunay, a esquerda, e Pallière, a direita. Em baixo foto da Rua do Passeio Público, início do século XX e planta do andar nobre.

Juiz de Fora Petra Bittencourt. Conforme escreve Luís Joaquim dos Santos Marrocos, em novembro de 1812, o futuro Visconde do Rio Seco estaria, “*edificando um soberbo palácio na esquina do Largo dos Ciganos*”, e que ficou pronto no ano seguinte, pois o bibliotecário real escreveu em agosto de 1813 que “*o dito Barão cuida agora em ir residir para o seu novo Palácio no Campo dos Ciganos, para onde há dias se tem transportado a sua preciosa mobília, museu, etc.*”⁶

O texto de Marrocos não é esclarecedor se o palácio do Visconde era uma casa nova construída naquele ano ou apenas uma reforma e ampliação do sobrado pré-existente do Juiz de Fora Petra Bittencourt. É importante registrar que ele utiliza “palácio” para referir-se a futura morada do Visconde, demonstrando que a presença da corte portuguesa estava levando a uma maior difusão do termo, indo além dos “palácios institucionais” do bispo e dos vice-reis no século anterior.

A imagem mais antiga que temos do imóvel é uma aquarela de Thomas Ender feita em 1817, data em que o Visconde já estava instalado no seu palácio. O edifício permaneceu com

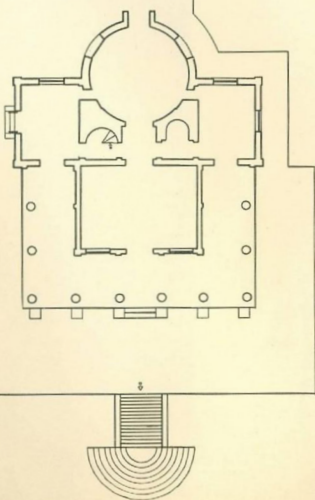
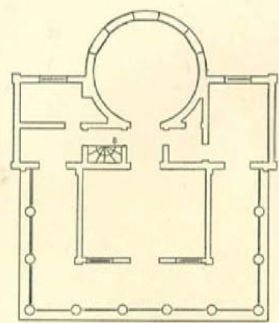
a fisionomia que lhe deu o Visconde, com seus dois pavimentos e presença de torreões, até o último quartel do século XIX, quando foi modernizado num prédio neoclássico para sediar a Secretaria de Justiça do Império.

A casa tinha, no alçado voltado para a antiga Rua do Conde, um total de nove janelas rasgadas com os respectivos balcões no andar nobre, acima deste uma camarinha levemente recuada com cinco janelas rasgadas, sobre esta um último torreão com três janelas rasgadas. No alçado voltado para o Largo do Rossio, um sobrado com seis janelas rasgadas e seus respectivos balcões tendo no trecho final uma porta cocheira em arco abatido com um óculo de cada lado, provavelmente para cadeirinhas e seges. Esta entrada é coroada por um guarda-corpo, evidenciando a presença de um terraço que serviria ao andar nobre do corpo principal. No fundo deste terraço é possível ver pela iconografia a existência de uma construção com duas portas em arco ogival e uma alta platibanda. Esse tratamento romântico dos vãos em arco ogival só irá surgir no Rio de Janeiro com a chegada da corte e a presença de ingleses na cidade naquele período. Esse pavilhão neogótico do palácio do Visconde do Rio Seco levou alguns historiadores a atribuir a autoria do risco à John Johnston⁷. Há porém um detalhe que contradiz essa hipótese. Segundo Marrocos, o palacete já se encontrava em obras em novembro de 1812, mas Johnston só embarcaria da Inglaterra para o Brasil em dezembro daquele ano, o que torna pouco provável a participação dele no canteiro de obras do palácio do Visconde⁸. Quem quer que tenha sido o autor, seguramente era um arquiteto estrangeiro, pois não só pensou o anexo com vãos ogivais como também projetou neste uma alta platibanda escondendo o telhado, solução absolutamente incomum no Rio de Janeiro do início do século XIX.

Numa análise da iconografia do Rio de Janeiro no início do século XIX, podemos verificar que os vãos em arco ogival não eram uma solução exclusiva do palácio do Visconde do Rio Seco. Eles aparecem na aquarela de Debret, “Enterro de uma negra católica chegando à Igreja da Lampadosa” que retrata a casa de outro morador ilustre do Largo do Rossio, José Bonifácio de Andrade e Silva. Não se limita à presença de arcos ogivais, as soluções comuns ao Palacete do Visconde do Rio Seco e a Casa de José Bonifácio de Andrade e Silva. Há também o terraço sobre o grande portão de acesso de cadeirinhas e seges. Estes terraços debruçados sobre as ruas evidenciam uma nova sociabilidade que deve ter surgido no ambiente que se instala na cidade com a corte de Dom João. É sintomático que, nas casas dos dois moradores mais ilustres do Largo do Rossio, seja adotada essa mesma solução. É importante lembrar que o Largo abrigava também o Teatro São João, local de encontro da corte no Rio de Janeiro.

Um elemento a ser destacado no alçado do palácio do Visconde pela Rua do Conde é uma marquise, provavelmente de ferro, representada na imagem de Bertichem. Situada

Ilustração 9
A casa de Grandjean de Montigny na Gávea, acima planta do sobrado e abaixo do térreo.



acima da porta no quarto vão do térreo.

A marquise representada na imagem de Bertichem se assemelha à que existiu na Quinta da Boa Vista e ainda existente no Palacete da Marquesa de Santos e que, a partir do seu uso no Palácio Real, deve ter passado a ser um elemento de distinção das principais casas senhoriais da cidade.

No palácio do Visconde do Rio Seco, o torreão principal, situado no centro da fachada da Rua do Conde, desenvolve-se em dois pavimentos, mas ainda com um pequeno recuo em relação ao alinhamento ao alçado. Esse recuo é ainda uma transição para a solução neoclássica de incorporar o torreão. O desenvolvimento em dois pavimentos do torreão do palacete do Visconde torna este um exemplo bastante especial no Rio de Janeiro do início do século XIX, aproximando-o da ideia das casas-torres da nobreza portuguesa.

Com relação à disposição interna do edifício, a análise do imóvel em sua configuração original foi feita a partir da sua divisão atual. Supondo que os ambientes separados por paredes de espessa grossura sejam remanescentes da configuração original, sua disposição interna é similar a de outras grandes residências setecentistas do Rio de Janeiro, com o pátio interno localizado ao centro do edifício e a fachada principal dividida em 3 grandes compartimentos. É importante ressaltar que a fachada principal no caso do palacete do Visconde do Rio Seco era aquela voltada para a Rua do Conde. Portanto, pode-se supor que o salão principal da antiga residência tenha sido a sala de formato retangular disposta entre a antiga Rua do Conde e o pátio interno.

Apesar de seguir a lógica da divisão em três compartimentos, o Palácio do Visconde do Rio Seco apresenta proporções muito distintas da tipologia difundida em outros imóveis contemporâneos a ele.

A CASA SENHORIAL SEGUNDO GRANDJEAN DE MONTIGNY

O arquiteto francês Grandjean de Montigny foi o responsável pelo projeto de uma das mais notáveis casas senhoriais da cidade do Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX. Trata-se de uma casa na rua do Passeio Público para o Comendador José de Oliveira Barboza, militar brasileiro, natural do Rio de Janeiro, que foi Governador e Capitão General de Angola entre 1810 e 1815. A casa foi demolida na década de 1940, mas a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro conserva o desenho da planta do seu andar nobre, que com uma série de imagens que retratam a casa, permite-nos analisar a distribuição dos seus espaços internos e as características compositivas dos seus alçados.

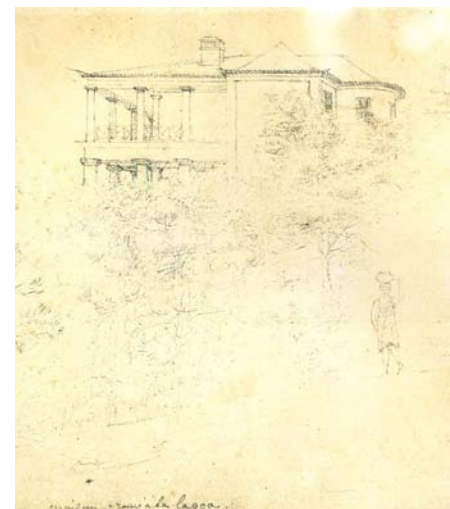
Grandjean reformou e ampliou um sobrado existente, o que explica a ausência de simetria absoluta da planta. O alçado da Rua do Passeio Publico traduz bem a linguagem

sóbria do neoclássico revolucionário e bonapartista. No andar nobre nove janelas, divididas em três tramos, sendo as centrais, janelas rasgadas com balcão corrido e as demais janelas de peitoril. O corpo central tem mais um andar, uma espécie de sótão, coroado por frontão clássico. O alçado posterior voltado para o quintal é mais elaborado, tendo com destaque no andar nobre uma galeria em hemicíclo com colunata, que terminava em dois volumes com pilastras, nichos e frontão, tratados como se fossem pequenos pavilhões clássicos.

A planta do piso nobre obedece a uma lógica compositiva bastante distinta dos exemplos anteriormente analisados. Os três tramos do alçado correspondem a cinco cômodos na planta. Há sempre o salão central quadrado, mas, nesse caso, está ligado a dois cômodos de cada lado, não exatamente simétricos nas suas dimensões. Por detrás do salão, uma sala menor quadrada que deveria funcionar como vestíbulo. As escadas estão posicionadas numa das laterais desta sala, a maior desenvolvendo-se por dois semicírculos e uma outra, menor, helicoidal que deveria dar acesso ao sótão. Simetricamente e com o mesmo desenho da projeção da escada, um cômodo aberto para um terraço elevado ligando a provável área dos aposentos privados. Infelizmente não temos a legenda correspondente às letras marcadas na planta. As conjecturas aqui levantadas são resultado da análise da planta de outra casa que o arquiteto francês vai projetar para si mesmo. Uma casa fora da cidade, construída nos arrabaldes da Gávea, em época próxima ao projeto feito para o Comendador Oliveira Barboza.

A casa de Grandjean é uma construção concentrada, combinando um corpo quadrado intersecado por uma rotunda na parte detrás. Claramente filiada a tradição francesa de meados do século XVIII das chamadas *bagatelles* ou *follies*, pavilhões concentrados que a nobreza e os ricos burgueses constroem para si e suas amantes. Uma pequena *villa*, muito semelhante no seu volume ao pavilhão que o próprio Grandjean havia projetado para o irmão de Napoleão Bonaparte na Vestfália. Neste pavilhão também verificamos a solução de uma base quadrada com um semicírculo saindo dos fundos e que, no interior correspondia nos dois pisos a um grande salão redondo. O elemento inovador da casa do Rio de Janeiro é o largo avarandado com colunas toscanas filiado na tradição regional das chácaras do século XVIII, e reinterpretado por Grandjean em desenho mais erudito. Aqui a disposição da escada é semelhante à casa do Comendador Oliveira Barboza, helicoidal e localizando-se numa lateral do cômodo de ligação entre o salão quadrado da entrada e a sala redonda dos fundos. Nesta casa também temos os aposentos privados de um lado e do outro deste vestíbulo de ligação.

Ilustração 10
Vista da Casa de
Grandjean de Montigny
segundo desenho de
Debret (c. 1820-1830)



O PALACETE DA MARQUESA DE SANTOS

Uma casa senhorial construída na terceira década do século XIX terá um papel importante na definição das tipologias oitocentistas dos palacetes cariocas e fluminenses. Trata-se do palacete da Marquesa Santos, Dona Domitila de Castro Canto e Melo, favorita do imperador Pedro I. Foi construído a partir de um sobrado pré-existente como no caso da casa do Comendador Oliveira Barboza e do palácio do Visconde do Rio Seco. O nome de Dona Domitila aparece pela primeira vez nos registros de cobrança do imposto da décima urbana associado a casa na rua da Boavista número 4 em 1825. Em 1826, a mesma casa já aparece registrada em nome da Viscondessa de Santos. De 1827 até 1832, o registro do imóvel passa a ser feito em nome da Marquesa de Santos, porém, na realidade, Dom Pedro I havia comprado da casa da Marquesa, pouco antes da chegada da futura Imperatriz Amélia de Leuchtemberg em 1829, como atesta escritura de venda conservada na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Dessa mesma época também se conserva um precioso documento denominado *Inventario geral e circunstanciado dos Movens ricos e outros q guarnessem o Imperial Palacete do Caminho Novo em S. Christovão*. Aqui, como também nos jornais deste período, a denominação será sempre de palacete, para referir a casa da Marquesa dos Santos.

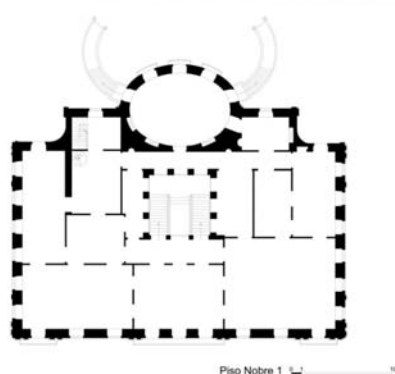
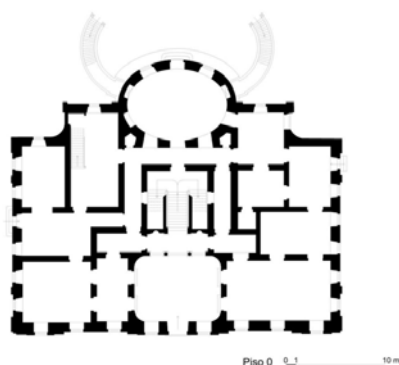
O palacete seria ocupado em fins de 1829 pela rainha de Portugal, Dona Maria da Glória, quando do seu retorno ao Brasil, até 1831 com a abdicação do Imperador e sua partida junto com a filha para Portugal.

Um ponto controverso é a autoria do projeto. Alguns historiadores atribuem o risco ao francês Pedro José Pezerat⁹, e outros ao português de origem francesa Pedro Alexandre Cravoé¹⁰. Para a primeira hipótese ser verdadeira, as obras teriam que ter começado no início de 1827 época em que o Imperador o nomeia como seu engenheiro particular¹¹, ou mesmo só a partir de 1828, quando Pezerat passa a ser também o arquiteto particular de Dom Pedro I. O mais provável seria admitirmos a autoria de Pedro Alexandre Cravoé, lisboeta, filho de francês que chegou ao Rio em 1824, sendo nomeado em 1825 arquiteto da Casa Imperial, cargo que manteve até 1830. Outra hipótese seria considerarmos que as obras iniciadas por Cravoé tiveram a sua finalização sob o comando de Pezerat. Esperamos que estudos futuros tragam à luz documentos que possam esclarecer melhor a questão da autoria do Palacete da Marquesa de Santos.

O palacete ostenta na sua composição decorativa a linguagem do neoclássico que se difundia na cidade, sendo um dos melhores exemplos de residência neoclássica no primeiro Império Brasileiro. Nove janelas na fachada para a Rua da Boa Vista, sendo cinco janelas rasgadas, três centrais e uma em cada extremo. Todos os vãos são em arco abatido, seguramente do sobrado original que foi comprado para a Marquesa. O andar nobre foi



Ilustração 11
O palacete da Marquesa de Santos, fotos dos alçados frontal e posterior e plantas do térreo e andar nobre.



alteado para a construção das sancas decoradas dos seus salões. Os nove vãos correspondem em planta aos salões de dança e recebimento. Em meados do século XIX novas obras foram feitas no palacete e das quais é testemunha a data de 1852 dos frisos em estuque do exterior. Provavelmente, estes não fariam parte da decoração original da residência da Marquesa de Santos.

Sem sombra de dúvida, a grande sala oval do fundo também é obra dessa primeira transformação da casa. É uma solução semelhante à casa de Grandjean de Montigny na Gávea na intersecção de um volume cúbico com outro cilíndrico. Esta solução vai se repetir em diversos palácios cariocas de meados do século XIX. No caso do palacete da Marquesa dos extremos da sala oval partem duas escadas externas que comunicam esta com os jardins. As escadas monumentais ligando o andar nobre com o exterior serão também um motivo recorrendo no neoclássico brasileiro. No caso do palacete da Marquesa havia o precedente da Quinta da Boa Vista, que tinha uma monumental escada dupla curva de acesso projetada por John Johnston no final da década de 1810.

Pelo inventário dos móveis, podemos concluir que os salões ovais funcionavam como

sala de jantar no térreo e, possivelmente, uma sala de recebimento no andar nobre.

No centro da composição do palacete da Marquesa fica a “escadaria real” de três lances, iluminada por uma claraboia e contornada no andar nobre por arcadas. É uma escada que faz uma espécie de transição entre a escada fechada numa caixa quadrada do Palácio dos Vice-reis para as escadas completamente livres de paredes das residências neoclássicas de meados do século XIX. Seguramente a importância deste palacete no contexto da arquitetura carioca teve uma influência na difusão das escadas reais no neoclássico brasileiro de meados do século XIX.

O CONFRONTO ENTRE FRANCESES E PORTUGUESES NOS JORNAIS DO RIO DE JANEIRO

A disputa dos diversos arquitetos e construtores atuantes no Rio de Janeiro vai repercutir-se num curioso debate nos jornais da época envolvendo os franceses da Academia Imperial das Belas Artes e os “portugueses” atuantes na cidade.

O debate inicia com um artigo publicado em 1827 no *Espelho Diamantino*, periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas, dedicado às “senhoras brasileiras”, que faz um panorama das Belas Artes no Brasil, afirmando que,

no meio de tantas obras que se edificação nesta Capital; e que insultão o bom gosto, fica sem ter que fazer Mr. Grand-jean home de talento transcendente, e autor dos unicos monumentos que hum curioso possa encarar com prazer, e entre os quais apontaremos o Palacio das bellas Artes na travessa do Thesouro, como elegantissimo monumento, ao qual só falta hum largo para de distancia conveniente se poder abranger l'ensemble, e disfrutar a perspectiva.¹²

A resposta à crítica das construções da Capital e do desperdício do talento de Grandjean viria numa carta publicada no *Diário Fluminense* em janeiro de 1828:

Mr Grand-jean não ficou sem ter o que fazer; foi chamado para architecto da Caza da Praça (Bourse); no que não deo de certo provas desse transcendente talento, dando lhe a configuração de huma Igreja; naturalmente lembrou-se que na Revolução Franceza a Igreja des Petis Peres servio de caza de Praça dos Commerçiantes em Paris, por concomitancia julgou dever fazer semelhante a do Rio de Janeiro (...)

Mr. Grand-Jean não ficou sem ter que fazer; foi o Architecto das cazas do Escellentissimo José de Oliveira Barboza, e do Senhor Luiz de Souza Dias; começou a construção do curro dos touros no Campo d'Aclamação, que não sabendo concluir, o Him.o Senado lhe tirou a direcção,

e a entregou ao Arquitecto Manoel da Costa, que o terminou, e o decorou (...)

Falta dizer duas palavras sobre as obras desta Capital que insultão o bom gosto: he desgraça que além de nos quererem fazer tolos, nos considerem também cegos! Pois insulta o bom gosto o frontespicio da Igreja da Candelaria, o da Igreja da Cruz, e o de S. Francisco de Paula? E que me diz ao Palacete da Serenissima Duquesa de Goyaz?¹³

O referido Palacete da Serenissima Duquesa de Goiás, apresentado com exemplo de boa arquitetura, é a casa da Marquesa de Santos. A Duquesa de Goiás era uma das filhas que ela havia tido com o Imperador e que este reconheceu dando o referido título de nobreza. Depois da morte da Imperatriz Leopoldina em dezembro de 1826, a corte passa a associar ao nome da filha da Marquesa, a casa da Rua da Boa Vista.

Diante do acalorado debate, o próprio Grandjean também se manifestaria através do Jornal *L'Echo de l'Amerique du Sud*, atacando o diretor da Academia, o português José Henrique da Silva e o arquiteto Pedro Alexandre Cavroé, que estava disputando com ele, a cadeira de Arquitetura. Na sua carta, Grandjean diz que Cravoé, filho de um marceneiro, havia aprendido sua arte numa loja de comerciantes de cadeira em Lisboa¹⁴.

A resposta viria, também em carta e também no *Echo*. Cravoé afirmava que Grandjean era bom desenhista de arquitetura, mas não bom arquiteto. Na casa Oliveira Barbosa chove e na Bolsa as paredes caem¹⁵. O debate em questão ilustra bem a disputa entre portugueses e franceses pelas obras de arquitetura que se construíam na cidade e pelo controle do ensino de arquitetura da Academia Imperial, que havia começado efetivamente a funcionar no mesmo ano do artigo do *Espelho Diamantino*. Serve também para confirmar a importância que o Palacete da Marquesa de Santos e a Casa do Comendador Oliveira Barboza tinham com exemplos de casa senhorial para os seus contemporâneos.

NOTAS

¹ Cabe registrar que Alpoim era natural de Viana do Castelo

² Mariana e Ouro Preto em Minas Gerais, São João da Barra no Rio de Janeiro, São Sebastião em São Paulo, Laguna em Santa Catarina, Quixeramobim no Ceará.

³ DeBret J.B. - *Le dessous de la porte cochère d'une maison riche*. Rio de Janeiro, 1827.

⁴ MARROCOS, 2008, p. 111.

⁵ Além do título de Visconde do Rio Seco pela casa portuguesa, Joaquim José de Azevedo recebeu o título de Marquês de Jundiá, em 1826, como parte da nobreza brasileira.

⁶ MARROCOS, 2008, pp 158 e 208.

⁷ PEREIRA, 2001, p.222.

⁸ RIBEIRO e CALDAS, 2002, p. 103.

⁹ Silva Telles 1975, Gomes 2001, Valadares 1978.

¹⁰ Moreira de Azevedo 1969.

¹¹ Em carta a Camara de Lisboa, Pezerat afirma que só chegou ao Brasil em 1826, tendo durante esse ano se ocupado de atividades de levantamento cartográfico na Província do Rio de Janeiro, *parti para Rio de Janeiro com a graduação de Capitão de Engenharia, servindo um anno na Academia Militar; encarregado dos trabalhos geodesicos da Provincia de Rio de Janeiro, levantando a planta da Cidade, da sua bahia e de seus arredores. No fim deste anno; fui escolhido por S M o Imperador D. Pedro 1º de Saudoza memoria como seu Engenheiro Particular*. documento 96 anexo da Tese de Raquel Henriques da Silva - *Lisboa Romantica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*, vol I pp 722, 1997.

¹² *Uma cidade em questão: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1979, p. 41

¹³ Idem, pp. 42 e 43.

¹⁴ ibidem, p. 56.

¹⁵ ibidem, p. 58.

BIBLIOGRAFIA

BANDEIRA Julio e LAGO Pedro Correa do - *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

DU GUAY-TROUIN René - *O corsário: uma invasão francesa no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

MOREIRA DE AZEVEDO - *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, uso e curiosidades*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969.

MARROCOS Luís Joaquim dos Santos - *Cartas do Rio de Janeiro: 1811-1821*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008.

PEREIRA Sonia Gomes - Arquitetos e engenheiros atuantes no Rio de Janeiro no início do século XIX. In LAMEIRA Francisco - *Actas do V Colóquio Luso-Brasleiro de História da Arte*. Faro: Universidade do Algarve, 2001, p. 209-229.

RIBEIRO Nelson Porto e CALDAS Wallace - As transformações sofridas pelo Pórtico de Northumberland e a sua restauração. In *Anais do XI Congresso da ABRACOR*. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2002, pp 103-108.

SANTOS Luis Gonçalves dos - *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

SANTOS Paulo F. - *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB. 1981.

SILVA TELLES Augusto C. - *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1975.

SILVA Raquel Henriques da - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Lisboa, 1997. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada a Universidade Nova de Lisboa.

VALLADARES Clarival do Prado - *Rio Neoclassico*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978.

Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1978.



Palavras-chave

Casa Nobre.
Casa Senhorial.
Arquitetura
Colonial.
Centro Histórico
de Belém.

Keywords

Noble House.
Manor House.
Colonial
Architecture.
Belem Historic
Downtown.

Resumo/Abstract

As Casas Senhoriais da Belém colonial entre os séculos XVIII e XIX:
sob a perspectiva dos relatos de viajantes, da iconografia da época
e da remanescência no centro histórico da cidade ¹.

Neste artigo são abordadas as Casas Nobres, ou Casas Senhoriais, erguidas em Belém durante o período colonial, entre os séculos VIII e XIX, tendo como base a configuração social daquela época, pautada no sistema patriarcal rural implantado nos Estados da América portuguesa, como extensão das relações entre Família, Estado e Igreja, peculiares das monarquias do antigo regime português. A elite social daquele período procurava demonstrar sua posição de prestígio através de seu patrimônio e, neste sentido, suas residências assumiam simbolicamente papel de destaque. Elas são apresentadas, neste texto, sob diversas perspectivas: dos relatos de viajantes; da iconografia da época, através da interpretação e análise de mapas, prospectos e desenhos; e do reconhecimento de edificações remanescentes do período colonial no Centro Histórico da cidade. O reconhecimento dessas edificações, domésticas e aristocráticas, permitiu um novo olhar sobre os antigos bairros que configuram o centro histórico da cidade.

Manor Houses of the colonial Belém between the 18th and 19th centuries: under the perspective of travelers' accounts, iconography of the time and remainings in the historical downtown ².

This article approaches the noble houses or manor houses built in Belém during the colonial period, between 18th and 19th centuries, grounded in the social context of the time, guided by the rural patriarchal system rooted in the states of the portuguese America, as an extension of the relation between Family, State and Church, peculiar in portuguese monarchies during the ancient regime. The social elite of the time made use of their patrimony as a sign of prestige, in that sense their houses symbolically assumed a remarkable role. In this paper the houses are presented under diverse perspectives: travelers' accounts; iconography of the time, through analysis and interpretation of maps, prospects and drawings; and acknowledgement of remaining buildings in Belém's historical downtown. The survey of these buildings, domestics and aristocrats, allowed a new point of view over the old neighborhoods that compose Belem's historical downtown.

José Marques Morgado Neto. *Arquiteto graduado pela Universidade Federal do Pará (UFPA) em 1991. Especialista em Interpretação, Conservação e Revitalização do Patrimônio Artístico de Antonio José Landi, curso realizado pelo Fórum Landi/FAU/UFPA em 2007. Mestre em Arquitetura na área de "Análise e Concepção do Espaço Construído na Amazônia", com ênfase na linha "Patrimônio, restauro e tecnologia", desde setembro/2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará. É servidor da Universidade Federal do Pará, atuando no Fórum Landi como arquiteto em projetos de restauro e pesquisas voltadas para a preservação do patrimônio histórico e artístico. Email: jmorgadoneto@yahoo.com.br*

As Casas Senhoriais da Belém colonial entre os séculos XVIII e XIX: sob a perspectiva dos relatos de viajantes, da iconografia da época e da remanescência no centro histórico da cidade

José Marques Morgado Neto

De sua fundação, no início do século XVII, até meados do século XVIII o crescimento da cidade de Belém foi lento. Foi após a morte do rei D. João V, já no reinado de D. José I, que a nova política implementada pelo seu ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, impôs um novo ritmo de crescimento urbano e econômico à região do Estado do Maranhão e Grão-Pará, que passou, a partir de então, a ser designado de Estado do Grão-Pará e Maranhão. É nessa conjuntura que em 1753 chega a Belém, agora capital do “novo” Estado³, a comitiva de técnicos estrangeiros para a demarcação de limites entre Portugal e Espanha, relativa ao Tratado de Madri.

Por propósitos ideológicos de domínio, dentro do contexto político de colonização da Coroa portuguesa, utilizando-se para este fim o recurso da busca pela informação e conhecimento da região, surgem do trabalho de alguns destes técnicos os primeiros mapas e prospectos da cidade que mostram nitidamente o espaço urbano de Belém com dois núcleos distintos, separados pelo igarapé do Piri e delimitados pelo pântano do mesmo nome. Os mapas produzidos mostram, também, a clara relação da estrutura da malha urbana com a ocupação dos lotes àquela época (ARAÚJO, 1992).

Dentre este material produzido pelos técnicos, os mapas e prospectos elaborados pelo engenheiro militar João André Schwebel (Ilustrações 1 e 2), em 1758, são talvez as mais importantes referências iconográficas para se avaliar a dimensão urbana de Belém em meados do século XVIII.

Pela observação que se faz do mapa de Schwebel e de um mapa posterior do mesmo século, realizado em 1791 por outro engenheiro militar, o coronel Teodósio Constantino Chermont (Ilustração 3), nota-se que no final de setecentos há um adensamento considerável

Ilustração 1
Planta Geometrica da
Cidade de Bellem, no
Gram Para; desenho de
João André Schewebel
de 1758.
 Fonte: Acervo do Fórum
 Landi; digitalização de
 cópia obtida em 2005
 por Flávio Nassar de
 documento constante no
 AHM - Arquivo Histórico
 Militar de Lisboa.



de edificações, enquanto que a expansão da área urbana é insignificante e os traçados das vias permanecem como em meados do século.

Entre os anos em que os mapas foram realizados pelos dois engenheiros militares, algumas medidas adotadas pela política pombalina, implementadas pela Coroa no Norte do Brasil, contribuíram para mudança operada na fisionomia da cidade de Belém, quando ocorreu notável aumento do número de construções durante este intervalo de tempo⁵. No aspecto econômico houve a formação da Companhia Geral de Comércio em 1755; no campo político ocorreu a expulsão dos jesuítas, em 1759, e a separação administrativa entre o Pará e Maranhão em 1772, sendo criados o Estado do Grão-Pará e Rio Negro e o Estado do Maranhão e Piauí.

Todos estes eventos desencadearam uma série de fatores que favoreceram o enriquecimento de muitas famílias, estimulando entre várias atividades as construções de casas mais resistentes e de melhor apuro na sua arquitetura, pois, até aquele momento, a maioria das casas edificadas na cidade era em alvenaria de tabique ou pau-a-pique. Foi, portanto, nesse contexto: político e econômico, que proliferam na cidade na segunda metade do século XVIII os Sobrados⁶ de pedra e cal, refletindo as implicações sociais e urbanas das novas medidas decorrentes do interesse crescente pela região, por parte da coroa.

Dentre estes Sobrados, aqueles que pertenciam às famílias mais abastadas e de maior



Ilustração 2
Prospecto da Cidade de Belém no Gram Para, da parte do Norte; desenho de João André Schewebel de 1758.

Fonte: Acervo do Fórum Landi; digitalização de cópia obtida em 2005 por Flávio Nassar de documento constante no AHM - Arquivo Histórico Militar de Lisboa.



Ilustração 3
Plano Geral da Cidade do Pará; desenho de Teodósio Constantino Chermont de 1791.

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional; disponível em: <<http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.html>>. Acesso em: 03 set. 2012.

prestígio se destacavam pela sua largueza, número de vãos de portas e janelas, além da ornamentação e princípios de erudição presentes nas fachadas. Internamente, nos Sobrados mais destacados, a simplicidade muitas vezes contrastava com o exterior mais decorado, mas ainda assim algumas características internas os distinguiam das demais casas, como tipos de forros, tipos de pisos e tipos de esquadrias e de ferragens. Eram, pois, as Casas Nobres ou Casas Senhoriais.

Este gênero de residências fazia parte do patrimônio, material e simbólico, daquelas famílias que conformavam a elite social, cujo pertencimento estava associado não somente à riqueza, mas principalmente ao prestígio junto ao poder político central na metrópole.

Com a expulsão dos jesuítas se processou o fortalecimento da elite proprietária leiga formada por membros da burocracia civil e militar. Segundo Souza Junior (2009, p. 327):

Umas das mais visíveis consequências da política pombalina, desenvolvida no Estado do Grão-Pará e Maranhão, foi a laicização da propriedade da terra, principalmente, com a expulsão da Companhia de Jesus, cujos bens[...] foram sequestrados pela Coroa e vendidos em leilão ou repartidos a militares portugueses e brasileiros e a “pessoas distintas”, de acordo com os critérios estabelecidos pela Carta Régia de 18 de junho de 1760.

Souza Junior (2009), a partir da análise de documentos primários traça o panorama econômico e político da Capitania do Grão-Pará construído nas relações comerciais, sociais e políticas. Identifica que funcionários-proprietários-negociantes constituíam a elite proprietária leiga naquela Capitania. Estas três categorias estavam imbricadas nas atividades das famílias mais ricas e de maior prestígio e associavam cargo, poder e negócio. O autor destaca, na classe dos funcionários, os militares graduados e indica que a maioria das pessoas abastadas, em termos de ofício, é “classificada como mercador, em conjunto com o de lavrador, senhor de engenho, senhor de fazenda de gado” (SOUZA JUNIOR, 2009, p. 329).

Esta elite que configurou a “nobreza da terra”⁷ no Grão-Pará, na segunda metade do século XVIII, teve na figura de Antonio José Landi, arquiteto italiano que chegou a Belém na comitiva de técnicos para demarcação dos domínios de Portugal e Espanha, um dos principais responsáveis pelo projeto e construção de Casas Nobres na cidade e no meio rural da região. A arquitetura desses prédios revelava ao mesmo tempo a sua origem bolonhesa, de formação classicizante na Academia Clementina, e a adaptabilidade a circunstâncias locais, utilizando-se dos materiais e mão-de-obra disponíveis, demonstrando habilidade, também, para trabalhar sobre edifícios existentes ou inacabados, evidenciando a mesma tendência da maioria dos artistas e arquitetos italianos que trabalharam em Portugal, antes e no mesmo



período em que Landi atuou na Amazônia. Eles se adaptavam à cultura construtiva dos portugueses, o que configurava um hibridismo arquitetônico nas edificações barrocas portuguesas, fato ressaltado por vários autores, entre eles Azevedo (1988) e Berger (1994).

Mello Junior (1973, p. 272) relaciona Landi a alguns senhores de engenho na qualidade de seus clientes, “para os quais, e possivelmente sem concorrentes do mesmo gabarito, projetou algumas mansões urbanas⁸ ou propriedades rurais, inclusive capelas particulares”. O autor indica quais os seus clientes latifundiários e traça um panorama histórico de cada um deles. São eles: Ambrósio Henriques, João Manuel Rodrigues, João Antonio Rodrigues Martins e Felipe Correia de Sá.

Embora, talvez, tenha sido Landi o mais ilustre arquiteto a projetar edifícios residenciais para a nobreza do Grão-Pará, certamente não foi o único. Havia nesta região engenheiros militares que vieram juntamente com ele e que também projetaram e construíram residências, tais quais outros engenheiros em outras cidades brasileiras, a exemplo do brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, no Rio de Janeiro, idealizador e construtor da antiga Casa dos Governadores daquela Capitania, que hoje abriga o Museu do Paço Imperial.

A constatação de que engenheiros militares projetaram edifícios civis de caráter residencial no Pará, está na planta desenhada por Felipe Sturm, outro técnico que fazia parte da comitiva das demarcações. Esta planta se encontra no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e diz respeito à residência construída em Muriuá, localidade posteriormente denominada de Barcelos, “cabeça” da Capitania do Rio Negro, para abrigar o representante espanhol nas demarcações de limites entre Portugal e Espanha.

Outra circunstância que nos leva a vislumbrar a presença de casas nobres em Belém está no fato de que nos séculos XVIII e XIX alguns viajantes em missões científicas, vindo a Belém, se reportaram em seus relatórios, ou diários de viagem, a vários aspectos da cidade,

Ilustração 4
Fragmento do Prospecto da Cidade de Belém no Gram Para, da parte do Norte; desenho de João André Schewebel de 1758. Trecho da Rua da Praia, compreendido entre o conjunto dos Mercedários e o igarapé do Piri.

Fonte: Acervo do Fórum Landi; digitalização de cópia obtida em 2005 por Flávio Nassar, de documento constante no AHM - Arquivo Histórico Militar de Lisboa.

dentre eles a sua aparência física expressa pelos edifícios que compunham a cena urbana. Algumas destas descrições foram compiladas pelo historiador Ernesto Cruz (1971) e a iconografia nos mostra que desenhistas que acompanharam uma destas missões científicas retrataram determinadas edificações daquela época.

Neste contexto, o relato de viajante mais pormenorizado sobre a arquitetura do período colonial, particularmente a civil, ocorreu no final do século XVIII, em 1783, quando o naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, designado pela coroa portuguesa, comandou a expedição científica intitulada “Viagem Filosófica”, percorrendo as Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (MEIRA FILHO, 1976, p.710).

Permanecendo por um ano em Belém, até partir efetivamente para sua missão interior adentro, o naturalista registra suas impressões da cidade em *Miscelânea Histórica para servir de explicação do prospecto da cidade do Pará*, onde aborda a arquitetura da cidade, detendo-se mais extensamente, sobre os aspectos construtivos (técnicas e materiais) dos edifícios simples, que eram a grande maioria. Porém, não deixa de observar os edifícios de sobrado, ao se reportar às edificações mais elaboradas. Eram “casas levantadas” das quais afirmava existirem bastante quantidade, fornecendo, no entanto, poucas informações a seu respeito, limitando-se às ombreiras e aos elementos decorativos dos vãos de portas e janelas, com pinturas que imitavam pedra. Menos ainda são as informações sobre as residências que designou de as mais modernas da cidade, citando, apenas, o nome dos proprietários daquelas que considerou as melhores (FERREIRA, 1784).

Posteriormente, entre 1817 e 1820, estiveram na capital do Grão-Pará os naturalistas alemães Spix (1981) e Martius para uma missão científica pela região amazônica, no campo da zoologia e da botânica. Não deixaram, entretanto, de em seus relatos registrarem suas impressões da cidade. Mesmo que diminutas, suas abordagens também registraram a arquitetura civil.

Quando o recém-chegado entra na própria cidade, encontra mais do que prometia o aspecto exterior: casas sólidas, construídas, em sua maior parte, de pedras de cantaria [...]. A arquitetura é singela, raro tendo as casas mais de dois pavimentos, [...] simplesmente caiadas e em geral sem vidraça; mas o conjunto é aseado, cômodo e da a impressão de vida doméstica feliz (SPIX, 1981, p.23).

Outro viajante, o inglês Henry Bates, depois de ter permanecido em Belém de 1848 a 1859, já durante o império, escreveu a obra intitulada *O Naturalista no Rio Amazonas*, na qual destaca o casario branco com seus telhados vermelhos e os sobrados localizados em

algumas ruas próximas ao porto. Certamente se refere à parte da cidade denominada de Campina. Estes sobrados eram descritos, como “edifícios altos, tristonhos, com aspecto de conventos, habitados principalmente por negociantes em grosso e a varejo [...]” (BATES, 1979, p. 33).

As descrições de Bates (1979), embora ocorridas posteriormente ao período colonial, e as de Spix (1981) e Martius coadunam com o casario da Rua da Praia, atual Avenida 15 de Novembro, retratado no prospecto da parte norte da cidade feito pelo engenheiro João André Schwebel, em 1758 (Ilustração 4).

Uma observação mais atenta sobre o prospecto revela que a cidade de Belém, sede da Capitania do Grão-Pará, quando se tornou também capital do Estado do Grão-Pará e Maranhão já apresentava casas de sobrado, de médio a grande porte⁹, que predominavam na Rua da Praia, no trecho compreendido entre o igarapé do Piri e o conjunto formado pelo: Forte São Pedro Nolasco, Convento e Igreja das Mercês.

Notam-se, claramente, no prospecto de Schwebel, distintas tipologias e proporções de edifícios ali presentes, em que o casario de dois pavimentos se destaca na Rua da Praia, em frente à área aterrada posteriormente no século XIX, em que hoje está localizado o complexo do Ver-o-Peso. Percebe-se, também, que as construções se limitam à franja do continente, com pouca penetração no seu interior, talvez com maior parte de casas térreas, cercadas pela floresta que o engenheiro fez questão de retratar.

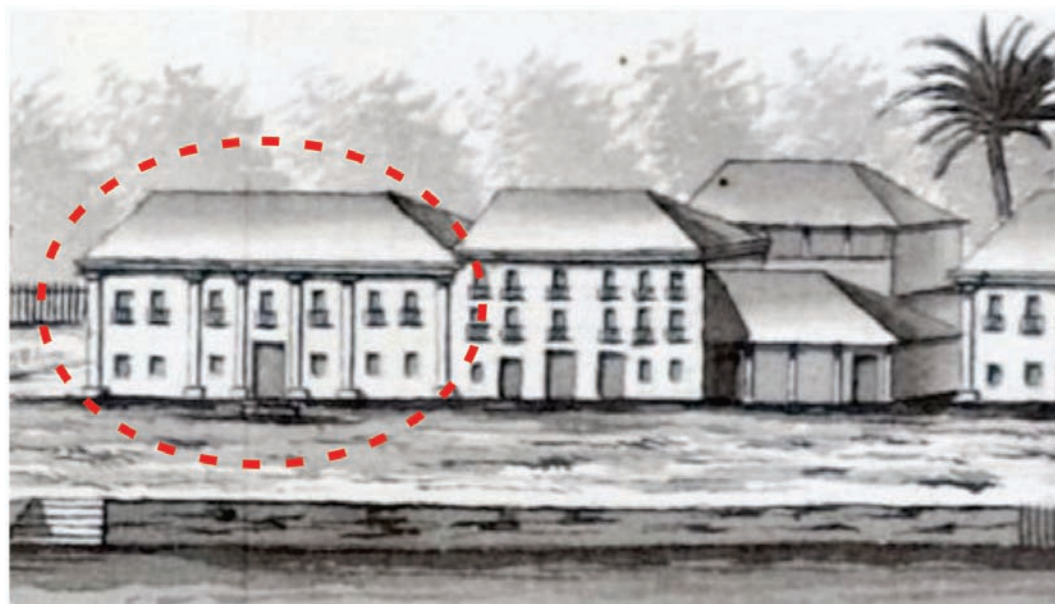
Em relação aos aspectos morfológicos, observados na análise dos prospectos, alguns edifícios se destacam naquele conjunto. Eles se assemelham às Casas Nobres baianas do século XVII, em que as pesadas massas arquitetônicas de alvenaria são vazadas por uma fenestração sem ornamento, mas ritmada e equilibrada nas suas proporções, às vezes com predomínio dos cheios sobre os vazios, com a portada ora central, demarcando o eixo de simetria, ora lateral.

A casa, localizada próxima ao convento e igreja das Mercês, é a maior de todas daquele trecho (Ilustração 5), com sete vãos no térreo e sete no andar nobre, rasgando as largas paredes, provavelmente de pedra, conforme o astrônomo La Condamine, na década de 1740, já indicava em seus relatos sobre a cidade, e posteriormente os naturalistas Spix (1981) e Martius, no início do século XIX, ressaltavam em suas observações. Chama a atenção este exemplar pela compartimentação, no desenvolvimento da fachada, em cinco panos de alvenaria, repartidos pelas quatro pilastras e dois cunhais ressaltados que demarcam os limites laterais, além da simetria em relação à portada, mais larga e mais alta que os demais vãos.

Portanto, no que se refere às Casas Nobres em Belém é evidente que estas já existiam antes da segunda metade do século XVIII, ainda que tenha sido o período de maior desen-

Ilustração 5
Fragmento do Pros-
pecto da Cidade de
Bellem no Gram Para,
da parte do Norte; de-
senho de João André
Schewebel de 1758.
Casa Nobre na Rua da
Praia.

Fonte: Acervo
do Fórum Landi;
digitalização de cópia
obtida em 2005 por
Flávio Nassar, de
documento constante
no AHM - Arquivo
Histórico Militar de
Lisboa.



volvimento da cidade na sua fase colonial, quando foram realizados os primeiros prospec-
tos de autoria de Schwebel. Obviamente, pelo fato de que em Belém, embora até meados de
setecentos não tivesse a importância adquirida posteriormente, certamente já possuía no
estrato social uma elite representante dos poderes constituídos e da nobreza formada nas
relações de ascensão social, dentro dos contornos do sistema patriarcal rural implantado no
Brasil, e como extensão das relações entre Família, Estado e Igreja, peculiares das monar-
quias do Antigo Regime português.

Esta elite procurava demonstrar sua posição de prestígio na sociedade através de
seus bens materiais, onde a Casa Nobre representava simbolicamente um dos elementos
de maior expressividade, sendo o espelho das relações familiares na sociedade patriarcal,
baseada no poder, tradição e prestígio junto à Coroa, mesmo que residissem num ambiente
àquela época bastante hostil.

Embora se perceba através de análises iconográficas a presença de um gênero de edifi-
cio de caráter residencial, que se destaca pela sua massa arquitetônica no contexto urbano,
não há referências diretas aos termos “casas nobres” ou “casas senhoriais” nos textos de
viajantes. Seus comentários sobre a arquitetura são genéricos, geralmente por estarem mais
preocupados com questões de ordem política ou científica relacionadas com a fauna e a
flora da região. Ademais, estavam acostumados a conviver em meio urbano mais evoluído
em que a arquitetura já dominava a paisagem e de onde irradiava a arte erudita.

Foi, entretanto, em 1859, já na fase do Brasil imperial, que edificações do período anterior chamaram a atenção do médico alemão Robert Avé-Lallemant quando esteve em Belém. Referiu-se, o médico, às “casas distintas, grandes e bonitas, verdadeiros palácios em miniatura, mas todas antigas, do tempo em que Portugal se trasladou para o Brasil, e o Pará deveria ser uma capital” (AVÉ-LALLEMANT, 1980, p. 29). Um comentário que distingue aspectos de nobreza numa aparente hegemonia de simplicidade na arquitetura das residências do período colonial.

Não obstante a sua presença verificada nas entrelinhas dos relatos de viajantes e revelada nas ampliações de fragmentos de prospectos da cidade, a Casa Nobre de caráter mais barroco, ou seja, aquela que está de acordo com um conjunto de características que são as da arte barroca em geral, com base nos princípios apresentados por Wölfflin (1964 *apud* AZEVEDO, 1988) e relativizados por Carlos de Azevedo (1988), só aparece explicitamente nos desenhos que constam no relatório de Alexandre Rodrigues Ferreira, que pouco revelou, nas suas considerações, os aspectos físicos da cidade que fossem mais lisonjeiros.

Limitando a citar algumas residências, fornecendo poucas informações sobre as mesmas, Rodrigues Ferreira (1971) compensou-nos com os desenhos de Codina¹⁰ das fachadas de três dos sobrados, avaliados por ele como os mais significativos (Ilustrações 6, 7 e 8), e dois deles considerados por Mello Junior (1973) como de autoria do arquiteto italiano Antonio Landi¹¹.

O naturalista, entretanto, tem o mérito de reconhecer, naquela época, nos traços das residências atribuídas à Landi, o caráter de modernidade que mais recentemente tem sido ressaltado em suas obras, chegando a ser considerado um dos precursores do neoclássico no Brasil, precedendo a Missão Francesa de Granjean de Montigny, em decorrência da linguagem classicizante do barroco tardio italiano que adota.

Portanto, já não é apenas o porte avantajado da casa ou uma portada que se destaca pelo seu tamanho ou por um trabalho diferenciado em relação ao tratamento dos demais vãos, mas é a gramática ornamental que uma obra que chega a ser atribuída a Landi apresenta, com um refinado e erudito repertório que se compõe harmonicamente e com equilíbrio nas fachadas, assim como são as igrejas e Palácio que o arquiteto projetou.

OS EXEMPLARES REMANESCENTES NO CENTRO HISTÓRICO DE BELÉM

Praticamente ignorada pela historiografia paraense, a Casa Nobre ou Casa Senhorial, como um gênero da arquitetura civil, apenas recentemente vem despertando interesse, muito embora algumas edificações que se enquadram nesse perfil, remanescentes do período colonial, tenham sido alvo de pesquisas e de restauro já há algum tempo.

Entretanto, na maioria desses casos, não foi evocado o caráter de residência nobre como gênero arquitetônico, cuja relevância de estudos mais aprofundados nesta direção

Ilustração 6
Casa Senhorial de
Antônio de Sousa de
Azevedo; desenho
aguarelado de J.J.
Codina.

Fonte: MENDONÇA,
2003.

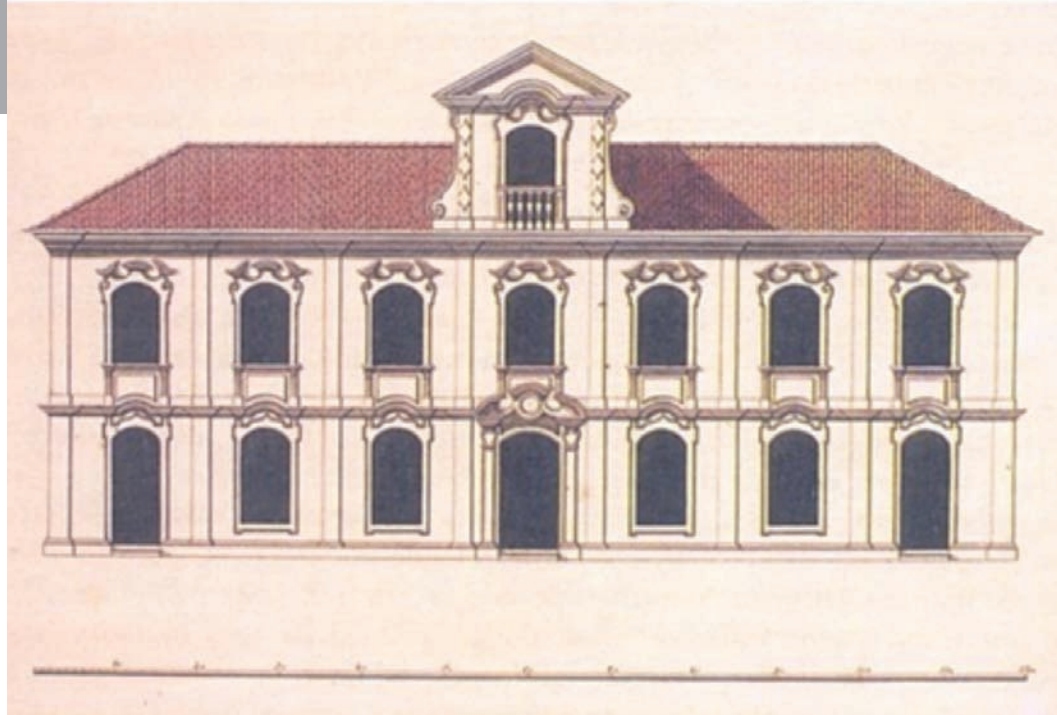
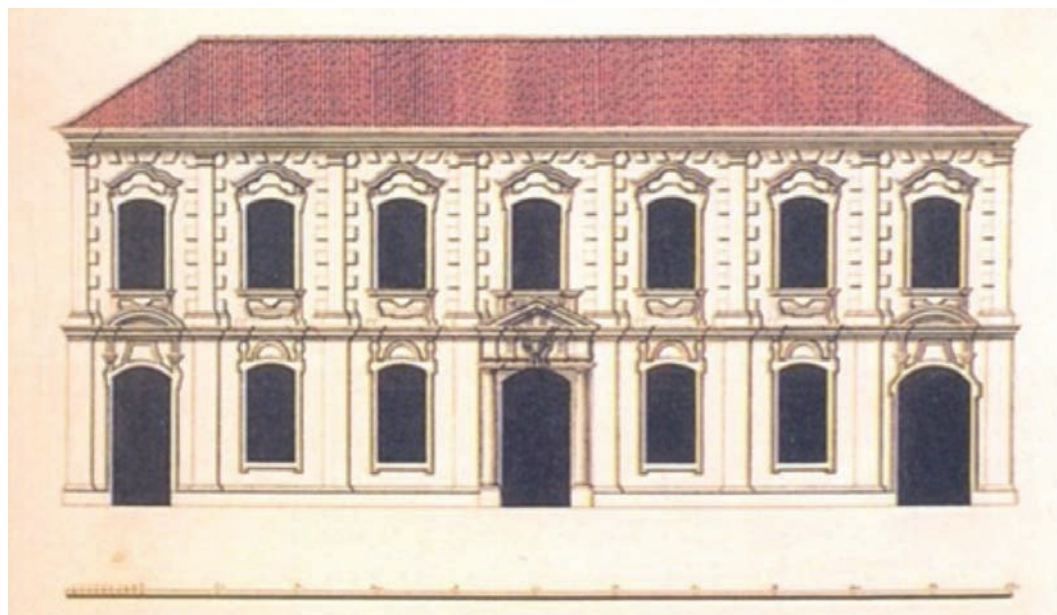


Ilustração 7
Casa Senhorial de João
Manuel Rodrigues;
desenho aguarelado de
J.J. Codina.

Fonte: MENDONÇA,
2003.



importaria em significativas contribuições no conhecimento da tipologia, morfologia, materiais e técnicas construtivas da arquitetura civil, nomeadamente a residencial daquela época. Conhecimento cujo interesse transcende o viés acadêmico historiográfico, mas importa indubitavelmente para a prática da melhor conservação e restauro dos exemplares remanescentes, verdadeiros documentos de interesse à preservação.

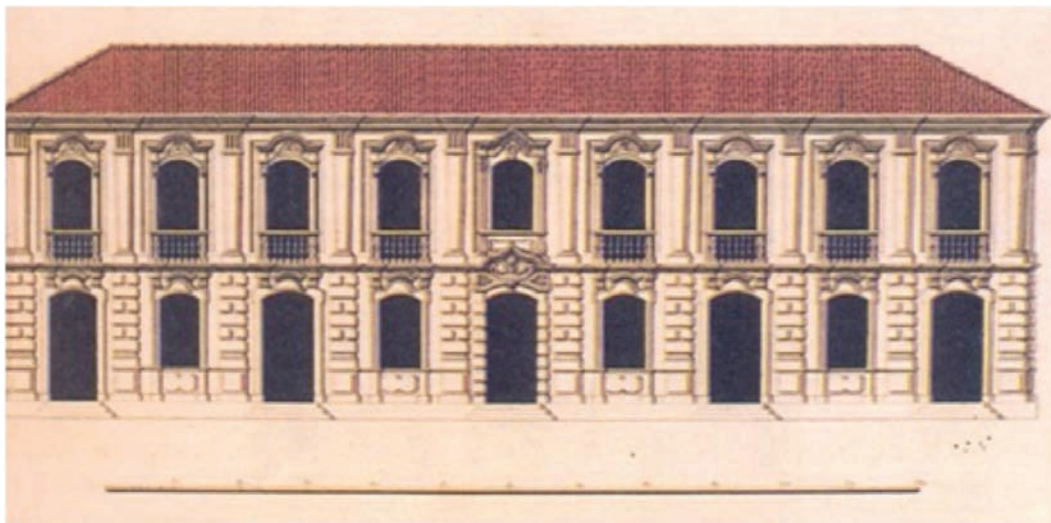


Ilustração 8
Casa Senhorial de
Manuel Raimundo Alves
da Cunha;
desenho aquarelado de
J.J. Codina.

Fonte: MENDONÇA,
2003.

As pesquisas mais recentes tem possibilitado descortinar sob o véu do descaso e da ignorância, que envolve o centro histórico de Belém, alguns edifícios que somente com o conhecimento calcado nas pesquisas e estudos sobre o período colonial, com o foco voltado para a arquitetura doméstica, têm sido revelados com a devida importância. Não expressamente pelo fato de terem relação com a parte mais “favorecida” da sociedade num determinado momento da história, nem tampouco por atribuições mitificadas pela tradição oral em relação a alguns prédios, mas, principalmente, por fazerem parte de um gênero específico da arquitetura doméstica com certas particularidades construtivas.

São particularidades que denotam na configuração espacial e na materialidade do edifício reflexos do contexto social, político e econômico de uma determinada época que a “modernidade” insiste em apagar, juntamente com outras obras arquitetônicas pretéritas, do cenário contemporâneo da cidade de Belém.

Embora a Casa Nobre não seja uma manifestação construtiva unicamente urbana, pois ocorreu também no meio rural brasileiro, sob a alcunha de Casa-Grande, como sede de engenhos de cana-de-açúcar e fazendas de gados em várias Capitanias, o recorte espacial para abordagem deste objeto, no presente texto, se delimitou ao contorno do Centro Histórico de Belém, principalmente por ser o espaço onde há maior concentração destes edifícios, descortinados recentemente sob este enfoque, num espaço simbolicamente mais representativo dentro do contexto do Antigo Regime.

Ali encontra-se ainda um traçado urbano quase inalterado e praticamente todas as edificações coloniais representativas do poder administrativo, militar e religioso que foram

marcos da expansão urbana daquele período. Acrescenta-se, além disso, o fato de poder contar com os mapas e prospectos da época, retratando os dois núcleos iniciais que conformam o que hoje denominamos de centro histórico, o que favorece as análises.

Posto isso, vale ressaltar de antemão que as Casas Nobres construídas na Capitania do Grão-Pará, assim como a maioria das construções deste gênero nas demais Capitanias dos Estados da América portuguesa, não tiveram, com raras exceções, o esplendor das suas congêneres lusitanas, seja no aspecto monumental, na exuberância da decoração interna e externa, em quantidade de cômodos ou de exemplares construídos. Essencialmente em relação àquelas que, segundo Azevedo (1988), representam a expressão maior da arquitetura civil barroca em Portugal.

As edificações de Belém e do Brasil, em geral, que mais se aproximam do caráter barroco da casa nobre de Portugal são as construídas nas últimas décadas de setecentos. Esta particularidade pode ser reconhecida em algumas casas remanescentes do período, apesar das intervenções e acréscimos adquiridos em reformas de épocas posteriores.

Os exemplares aqui apresentados, embora possuam algumas características distintas, fundamentalmente no que tange à ornamentação de fachadas, enquadram-se, contudo, com certo relativismo na maioria daqueles princípios encontrados nas moradias portuguesas das elites dominantes do século XVIII, destacados por Azevedo (1988).

Serão, pois, estes princípios que irão nortear o reconhecimento de alguns dos exemplares remanescentes. Princípios estes explorados de maneira particular pelos portugueses e que em Belém ressoaram igualmente de forma particularizada, levando-se em conta fatores econômicos, climáticos, disponibilidade de material e mão-de-obra e a escala urbana, forjando o que a historiografia, dentro de um contexto mais geral, que abrange outros gêneros arquitetônicos ao longo de todo o período colonial, designa de arquitetura luso-brasileira.

Os referidos princípios citados por Azevedo (1988, p. 66-70) são os seguintes: a) **“um forte sentido de movimento”**, presente no dinamismo exterior, porém superficial, através das sequências rítmicas das janelas que transmitem movimento em direção ao centro da fachada; b) **“a preocupação com efeitos dramáticos e teatrais”**, explorados nas fachadas através da decoração exuberante que surge cenograficamente na paisagem, e em algumas situações com a casa estrategicamente localizada para se tirar partido teatral; c) **“uma preferência pelas formas maciças”**; e d) **“o gosto pela monumentalidade”**, características que em Portugal foram relativizadas por Azevedo em comparação aos monumentais palácios da aristocracia de outros países europeus, destacando que suas dimensões respeitam a escala humana, entretanto, evidencia a imponência e o volume da massa arquitetônica de algumas casas.

Em Belém, da mesma forma, considerando a maioria das construções de casas térreas que constituíram a tônica da habitação no período colonial, as Casas Nobres ou Senhoriais, mesmo possuindo menores proporções que suas congêneres portuguesas, certamente se caracterizavam como monumentais naquele contexto.

Estes princípios configuraram-se na prática construtiva portuguesa em algumas outras características assinaladas igualmente por Azevedo (1988), que se revelaram fundamentais para as analogias entre as edificações dos dois países:

- O esforço arquitetônico e decorativo mais concentrado na fachada do que no interior do edifício, cuja volumetria se desenvolve horizontalmente, distribuída geralmente em dois andares, sendo o nível superior dominante, chamado de “andar nobre”, onde as janelas apresentam-se mais elaboradas por ricos detalhes ou com maior altura do que no andar térreo;

- As fachadas são articuladas por pilastras lisas levemente salientes, dividindo-as em três ou mais seções, e são acentuadas sobre os telhados por diversos ornatos (fogaréis e pináculos), que dão ênfase às linhas verticais, mas são contrariados pelo emprego frequente de barras horizontais que cortam as fachadas (cornijas e frisos), em que se destaca a linha superior ou cornija que as coroa junto a um frontão;

- A entrada nobre é o elemento de maior evidência, compondo um conjunto geralmente formado por colunas e pilastras, que sustentam um balcão com parapeito ou simples grade, continuado por uma janela mais elaborada, quase sempre rematada pelo brasão de armas da família.

Junto a estes princípios e características, serviram também como parâmetro de reconhecimento das Casas Nobres em Belém as considerações de importantes pesquisadores sobre o assunto. Joaquim Jaime Ferreira-Alves ao termo Casa Nobre aplica a seguinte definição:

São casas de tamanho variáveis mas quase sempre não muito grandes, razão pela qual as designamos por casas nobres e não palácios. Esta denominação vamos aplicá-la a poucos edifícios e utilizando dois critérios: a sua dimensão ou, quando esta não existe, a importância social dos seus proprietários (2001, p. 11).

José Sarmiento de Matos argumenta a respeito do conceito de Casa Nobre ao tratar de uma residência na antiga freguesia da Lapa em Lisboa buscando o termo mais adequado para classificá-la:

O conceito é certamente difuso, pois sob esta capa escondiam-se as mais diversas realidades. No entanto, surge como o mais ajustado para caracterizar este tipo de construção. Se não é, como percebemos, um verdadeiro palácio, com o estadão que este funcionalmente pressupunha, não é também uma das modestas residências de portas e duas janelas, encaixadas nos trinta palmos de frente aforados pelas Trinas aqui mesmo ao lado. Inicia-se aqui, de facto, um estatuto diferente, digamos que intermédio, possível gerador de um modelo adequado às suas necessidades. Modelo esse que se aproxima do conceito tradicional de Casa Nobre, sem a carga simbólica dos grandes palácios construídos pelo poder aristocrático desde os últimos anos do século XVI (1994, p. 77-78).

Hélder Carita (2012) afirma que o termo Casa Nobre foi se generalizando ao longo dos séculos XVII e XVIII em relação aos edifícios urbanos de média escala. Estes edifícios se diferenciam dos demais pela sua morfologia arquitetônica. Tem a conformação de uma casa baixa e larga e a presença do segundo piso ou andar nobre, muito embora o termo possa ser alargado envolvendo outras terminologias, como: paço, palácio, solar, quinta e casa senhorial.

Portanto, com base nestas considerações, dentro da área definida como Centro Histórico, foram identificadas algumas Casas Nobres em Belém. Elas foram separadas em dois grupos. O primeiro é formado pelas edificações que já foram restauradas: o **Solar do Barão de Guajará**, a **Casa Rosada** e a **Casa das Onze Janelas** (Ilustração 9), todas no bairro da Cidade Velha. Esse grupo se caracteriza pelo fato de que as edificações dispõem de: facilidade de acesso às informações sobre estudos históricos já realizados; informações construtivas com base em pesquisas arqueológicas e levantamentos físicos já efetuados; além do que, ainda são passíveis de leitura tipológica, morfológica e estilística, por se apresentarem em bom estado de conservação ou porque durante o restauro tiveram sua unidade potencial restabelecida.

Essas edificações que compõem o primeiro grupo são ocupadas atualmente, de tal forma que o uso que lhes foi empregado, voltado a atividades culturais, é que tem se adequado à sua estrutura física, fator que contribui sobremaneira para a preservação da autenticidade das mesmas. O segundo grupo é constituído por edificações que, mesmo não se encontrando, em abandono os usos que lhes tem sido dado são inadequados e tem contribuído para o avanço da perda de autenticidade desses edifícios, pois depreciam suas características tipológicas, morfológicas e estilísticas, ao contrário do que ocorre com as edificações do primeiro grupo. Muitos só mantêm a fachada e ainda assim com algum tipo de descaracterização. Destes, há quatro exemplares distribuídos pelos dois bairros do centro histórico: a antiga **residência de Manuel Raimundo Alves da Cunha** (atribuída à Landi) e a antiga **residência de Ambrósio**



Ilustração 9

A - Solar do Barão de Guajará; B - Casa Rosada; C e D - Casa das Onze Janelas.

Fonte: Fonte: A - DomingosOliveira, 2010; B - Geraldo Ramos, 2010; C - <http://portodososlados.wordpress.com/tag/casa-das-onze-janelas/>; D - <http://www.apontador.com.br/>

Henriques (com capela integrada), no bairro da Campina; além do “**Palácio Velho**” e do **prédio da esquina da Rua Dr. Assis esquina com a Travessa Gurupá**, onde no século passado funcionou um dos primeiros supermercados da cidade, ambos no bairro da Cidade Velha (Ilustração 10).

Todas as edificações apresentadas dos dois grupos, possuem dimensões que lhe proporcionam um porte considerável, levando-se em conta o contexto da época em que foram construídas. Possuem características tipológicas e morfológicas similares, embora se distingam, em alguns casos, na ornamentação das fachadas. Dentre estas características as que mais se destacam e que, de modo geral, coadunam com os princípios e conceitos aqui apresentados são: predomínio da horizontalidade na sua volumetria; a presença do andar nobre com esquadrias ou elementos decorativos mais elaborados; a demarcação de um eixo central de simetria através de portada de destaque; a demarcação de pilastras, cunhal, cornija e embasamento, em alguns casos com a compartimentação em panos de alvenaria.

Ilustração 10
 E – Antiga residência de
 Manuel Raimundo Alves
 da Cunha; F - Antiga
 residência de Ambrósio
 Henriques; G – Palácio
 Velho e H - Prédio da
 esquina da Rua Dr. Assis
 esquina com a Travessa
 Gurupá.

Fonte: E - <http://ufpa.br/forumlandi/ImmaginiLandi/ImmaginiBig/Belem/OsSobrados/>; F - Domingos Oliveira, 2007; G - Odilon Sá, 2010; H - José Morgado, 2012.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecer um “diálogo” entre os textos deixados pelos viajantes e os desenhos que os acompanharam, além dos mapas e prospectos traçados pelos engenheiros militares, somado a uma base teórico-conceitual historiográfica, revelou-se uma tarefa fundamental para se lançar um novo olhar sobre os antigos bairros que configuram hoje o centro histórico de Belém.

Este olhar traz como perspectiva inovadora o reconhecimento de um gênero específico da arquitetura civil colonial remanescente naquele local, até então ignorado. Sendo importante ressaltar que sua gênese se encontra na arquitetura doméstica portuguesa, típica do Antigo Regime, mas sem deixar de considerar as muitas contribuições deixadas por outros povos que por hibridismo ajudaram a forjar tanto em Portugal como no Brasil a forma e o caráter destes edifícios.

Portanto, em vista desse novo olhar sobre o centro histórico de Belém, há de se esperar que sejam aprofundados os estudos nessa temática da arquitetura civil de caráter

residencial, de um período da maior importância para formação da identidade do povo paraense, e que o conhecimento resultante destas pesquisas possa contribuir para as tomadas de decisões de novos projetos de restauro, como consequência da conscientização do valor histórico e artístico dessa arquitetura e do interesse pela sua preservação.

NOTAS

¹ Este artigo é resultado da pesquisa que ensejou na dissertação de mestrado intitulada: *Casas Nobres em Belém do Pará: segunda metade do século XVIII e início do século XIX*, concluída em agosto de 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Luiz Tavares Marques.

² This article is the output of the research that became amasters degree monograph entitled: Noble houses in Belém do Pará: second half of 18th century and early 19th century, concluded in August 2013 on the Program of Post-Graduation on Architecture and Urbanism of the Federal University of Pará, under Dr. Fernando Luiz Tavares Marques orientation.

³ Até 1753 a cidade de São Luís, na capitania do Maranhão, era “cabeça” do Estado do Maranhão e Grão-Pará. A mudança de nome do Estado se efetuou concomitante à mudança de local da sede administrativa do novo Estado, inseridas numa mesma estratégia de ocupação, defesa e desenvolvimento do território.

⁴ A expansão urbana de Belém, inicialmente limitada pela barreira natural imposta pelo pântano do Piri, ocorre na primeira metade do século XIX com aterramento e saneamento das áreas baixas. Contudo, ressalta-se que os dois primeiros núcleos urbanos, configurados no período colonial, mantêm aquele traçado quase inalterado, fazendo parte ainda hoje da área urbana da cidade. O mesmo não podendo se dizer da arquitetura que ao longo do tempo tem apresentado significativa mudança.

⁵ Destaca-se neste período, no cenário da cidade, a monumentalidade de Landi em construções religiosas e civis. Antônio Landi, técnico da comitiva de demarcação de limites do Tratado de Madri, torna-se arquiteto régio e desempenha papel preponderante na transformação do aspecto urbano de Belém.

⁶ Trata-se de um termo genérico, muito utilizado no Brasil, para designar os diversos edifícios de dois pavimentos, ou mais, que constituíam um tipo associado à habitação e ao uso misto (habitação/comércio ou habitação/serviço), pertencentes às classes mais privilegiadas no período colonial e imperial, mas que não podem ser, em muitos casos, considerados casas nobres ou senhoriais. É possível que tenham sido construídos naquele período, por famílias nobres, muitos sobrados de pequeno porte para aluguel, ou apenas erguidos em razão da melhoria de condição financeira e social do proprietário que não chegava, entretanto, a se inserir no seio da nobreza.

⁷ Não convém no presente texto debater a respeito da aplicabilidade do termo e de seu conceito, visto tratar-se de um tema polêmico, conforme ressalta BICALHO (2005). Julga-se, entretanto, fundamental, indicar a existência de uma elite local, ou regional, que baseando-se em alguns autores optou-se por emprestar o termo para designar esta elite. A respeito da “nobreza da terra” e sua importância para a história do Brasil, OLIVEIRA (2011, p. 1) argumenta que “o Brasil construiu sua própria nobreza e esta construiu o Brasil Colonial, tal como o conhecemos. A nobreza histórica do Brasil teve importante atuação social, econômica, política e cultural no período Colonial, no período Imperial e no período Republicano”.

⁹ O autor atualiza a expressão para um contexto contemporâneo, mas indubitavelmente se refere às Casas Nobres, ou Senhoriais.

⁹ Considerando o contexto da época em que ainda predominavam casas térreas de taipa: de uma porta e uma janela; de uma porta e duas janelas; ou, ainda, casas de uma porta e quatro janelas, onde também estavam inseridos os sobrados de pequeno porte, que eram construídos com a sobreposição do esquema de planta das casas térreas citadas. A este respeito Reis Filho (2006) e Weimer (2005) são referências com uma densa literatura.

¹⁰ Joaquim José Codina, um dos desenhistas que acompanhou Alexandre Rodrigues Ferreira na sua expedição.

¹¹ Ressalta-se que uma das três casas retratadas por Joaquim José Codina, e que acompanha o diário da *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira, não foi atribuída a Landi por Mello Junior (1973) em sua obra intitulada *Antonio José Landi-Arquiteto de Belém*. Esta atribuição consta na obra de Mendonça (2003), *Antonio José Landi (1713/1791): Um artista entre dois continentes*, que se faz acompanhada do desenho de Codina. Trata-se da residência de Manuel Raimundo Alves da Cunha, localizada na antiga Rua dos Mercadores, atual Rua João Alfredo, em frente ao Largo das Mercês.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Renata Malcher - *As Cidades da Amazônia no Século XVII: Belém, Macapá e Mazagão*. 1992. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1992.

AVÊ-LALLEMANT, Robert - *No Rio Amazonas (1859)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade Federal de São Paulo, 1980.

AZEVEDO, Carlos de - *Solares Portugueses: introdução ao estudo da casa nobre*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

BATES, Henry Walter - *Um Naturalista no Rio Amazonas*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: USP, 1979.

BERGER, Francisco José Gentil - *Lisboa e os Arquitectos de D. João V: Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino na região de Lisboa*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista - Conquista, mercês e poder local: a nobreza da terra na América portuguesa e a cultura do Antigo Regime. In *Almanackbraziliens*. N° 2(2005). [Consult. 08.05.2012]. Disponível na internet: <<http://www.revistas.usp.br/alb/article/download/11616/13385>>

CARITA, Helder - *A Casa Senhorial em Portugal dos séculos XV ao XIX: morfologias, programas distributivos e equipamento móvel*. 2012. (Informações orais do curso ministrado na cidade de Vitória, ES).

CRUZ, Ernesto - *As Edificações de Belém: 1783 a 1911*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. - *A Casa Nobre no Porto na Época Moderna*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues - *Miscelânea Histórica: para servir de explicação ao prospecto da Cidade do Pará. 1784*. (texto datilografado). Disponível no acervo de obras raras da Biblioteca Públi-

ca do Estado do Pará “Arthur Vianna”.

Idem - *Viagem Filosófica: pelas Capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá 1783-1792*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971. 2 v

MATOS, José Sarmiento de - *Uma casa na Lapa*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

MEIRA FILHO, Augusto - *Evolução Histórica de Belém do Grão-Pará*. Belém: Grafisa, 1976.

MELLO JUNIOR, Donato - *Antonio José Landi - Arquiteto de Belém: precursor da arquitetura neoclássica no Brasil*. Belém: Grafisa, 1973.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - *Antonio José Landi (1713/1791): um artista entre dois continentes*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian e Fundação para Ciência e Tecnologia, 2003.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de - A “nobreza da terra” nas vilas de Paranaguá, Curitiba e São Francisco do Sul. In: *Congresso Internacional Pequena Nobreza nos Impérios Ibéricos de Antigo Regime*. [Resumos...]. Lisboa, 2011. [Consult. 05. 2012]. Disponível na internet: <http://www.iict.pt/pequenano-breza/arquivo/Doc/t1s2-03.pdf>.

REIS FILHO, Nestor Goulart - *Quadro da Arquitetura no Brasil*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SOUZA JUNIOR, José Alves - *Tramas do Cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará do setecentos*. São Paulo: [s.n], 2009. Tese de Doutorado em História Social, apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [Consult. 08.02.2013]. Disponível na internet: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp110632.pdf>.

SPIX, Johann Baptist von - *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Vol. 3. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: USP, 1981.

WEIMER, Günter - *Arquitetura Popular Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich - *Renaissance und Barock*(1888). Londres: Fontana Library, 1964.

Palavras-chave
Palácio
das Laranjeiras,
Arquitetura Eclética,
Rio de Janeiro,
Casa Burguesa,
Família Guinle

Keywords
Laranjeiras Palace,
Architecture
Beaux-Arts,
Rio de Janeiro,
Town Houses,
Guinle Family

Resumo/Abstract

O Palácio das Laranjeiras e a *Belle Époque* no Rio de Janeiro (1909-1914)

O Palácio das Laranjeiras, atual residência oficial dos governadores do Estado do Rio de Janeiro, Brasil, foi construído entre os anos de 1909 e 1914 pelo arquiteto Armando Carlos da Silva Telles para servir de residência a família de Eduardo Guinle. A casa foi erguida de acordo com a cultura arquitetônica de seu tempo, o ecletismo. Ela é também, no panorama da arquitetura brasileira, destacado exemplar da tipologia de residências senhoriais francesas da segunda metade do século XIX aplicada aos programas de moradias tradicionais brasileiras.

The Laranjeiras Palace and the *Belle Époque* in the Rio de Janeiro (1909-1914)

The Laranjeiras Palace, located in Rio de Janeiro, Brazil, is the official residence of the governors and was built between 1909 and 1914, to the design of Carlos Armando da Silva Telles. The palace was originally intended as a residence for Eduardo Guinle and his family and built according to the architectural culture of his time, the eclecticism. It is also a prominent exemplar of the french town houses typology in the second half of the 19th century applied to traditional Brazilian housing programs.

Gustavo Reinaldo Alves do Carmo. *Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e mestre em História e Crítica da Arte pelo programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da rede pública de ensino do Rio de Janeiro. gutoracarmo@ig.com.br*

O Palácio das Laranjeiras e a *Belle Époque* no Rio de Janeiro (1909-1914)

Gustavo Reinaldo Alves do Carmo

O tema deste trabalho é o Palácio das Laranjeiras, atual residência oficial dos governadores do Estado do Rio de Janeiro. O palácio está situado nas Laranjeiras, bairro da zona sul da capital fluminense. Apesar do nome – palácio – remeter a uma construção de grandes proporções, cuja função está ligada, em geral, ao mundo do poder e da política, o Palácio das Laranjeiras em sua origem foi apenas a casa de uma família abastada, os Guinle. A casa foi construída entre os anos de 1909 e 1914 para servir de residência à família de Eduardo Guinle, engenheiro e herdeiro de uma das maiores fortunas do Brasil, à época.

A construção da casa ocorreu simultaneamente ao período das grandes obras públicas na cidade do Rio de Janeiro, então capital da jovem república brasileira, fundada após o golpe militar que exilou o imperador D. Pedro II e sua família, em 15 de novembro de 1889. Após uma década bastante conturbada, com a eclosão de conflitos armados em vários estados e na própria capital, o regime republicano teve seu processo de consolidação iniciado por forças políticas conservadoras, lideradas pelo presidente Campos Sales, membro do Partido Republicano Paulista e ligado aos cafeicultores do Estado de São Paulo. Passado o momento de “filtragem dos elementos considerados nefastos ao novo regime”, a elite cafeeira iniciou a “regeneração” política¹. O processo começou, não por acaso, pela própria capital federal. A cidade do Rio de Janeiro seria alçada, a partir daquele momento, à condição de “vitrine” do Brasil, isto é, um centro urbano capaz de dar visibilidade aos anseios da elite política no poder.

Sob a liderança técnica e política de alguns dos engenheiros brasileiros mais renomados da época, como Francisco Pereira Passos, na condição de prefeito municipal, André Gustavo Paulo de Frontim e Lauro Muller, a capital passou por intervenções urbanísticas de vulto. Os mentores da reforma possuíam como inspiração o urbanismo da Paris Haussmaniana. As demolições atingiram principalmente o antigo centro colonial da cidade. Ruas foram alargadas e duas grandes avenidas foram abertas: um *boulevard* de dois quilômetros de comprimento, batizado como avenida Central, (atual Avenida Rio Branco), e uma sinuosa avenida *promenade*, a Beira-Mar, margeando a baía da Guanabara e ligando o centro aos

bairros mais ao sul. Imponentes prédios foram erguidos ao longo das novas ruas e avenidas. Os prédios do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional e da Escola de Belas Artes datam desse período. A construção de um moderno cais no porto, inaugurado em 1910, também se destacou. O entusiasmo da elite carioca era crescente à medida que as obras, iniciadas em 1903, iam avançando e tomando forma. Um jornalista da época, Figueiredo Pimentel, famoso por sua coluna “Binóculo”, publicada no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, é considerado o autor da máxima “O Rio civiliza-se!”, jargão síntese daqueles anos².

A reforma urbana inaugurou uma nova sociabilidade urbana, na qual a família de Eduardo Guinle alcançou grande destaque, ao participar ativamente das transformações econômica das duas primeiras décadas daquele século. Seu pai foi um dos primeiros entusiastas das obras, tornando-se proprietário de lotes às margens do novo *boulevard*. O patriarca dos Guinle mandou construir ao longo da Avenida Central vários prédios, entre eles o Palace Hotel e o edifício sede da Companhia Docas de Santos, empresa que pertencia à família. Em visita ao Rio de Janeiro, um inglês deixou registrada a importância que a família havia adquirido:

Não se pode estar no Rio sem ouvir o nome Guinle, que se escuta com igual frequência nos círculos industrial, financeiro, comercial e social da cidade. Imensamente ricos e empreendedores, assim é o veredito geral.³

O Palácio das Laranjeiras, então conhecido como Palacete Eduardo Guinle, pode ser incluído neste contexto de reforma urbana, na medida em que foi concebido sob os mesmos signos de modernidade e civilização, inerentes à cultura arquitetônica da época. A casa, erguida durante esses anos “dourados”, reforça simbolicamente o poder econômico alcançado pela família Guinle.

Eduardo Guinle, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1878, era o primogênito e recebeu o nome do pai, Eduardo Palassin Guinle. À época, a família morava em um sobrado na Rua da Quitanda, no centro antigo da cidade. No térreo do sobrado havia a loja de produtos importados da família, chamada *Aux Tuilleries*. O pai era brasileiro de ascendência franco-espanhola, da região fronteira dos Pirinéus. De origem modesta, enriqueceu nas últimas décadas do século XIX como comerciante e investidor na praça do Rio de Janeiro. Guilhermina Coutinho, a mãe de Eduardo, era brasileira do Rio Grande do Sul, filha de fazendeiros da região dos Pampas. Eduardo foi o primeiro de sete irmãos, cinco homens e duas mulheres.

A origem da riqueza da sua família é creditada à sociedade que seu pai manteve por toda a vida com Cândido Gaffrée, com quem fundou duas empresas importantes na economia brasileira do início do século XX: a Companhia Docas de Santos, que operava o porto de

Santos, porta de saída do café paulista para o mercado internacional, e a Companhia Brasileira de Energia Elétrica. Quando o patriarca Guinle faleceu, em 1912, a família havia anos já não morava no simples sobrado da área central carioca; habitavam um palacete na elegante Rua São Clemente, no aristocrático bairro de Botafogo. Tinham como vizinho, entre outras personalidades brasileiras da época, o jurista Rui Barbosa.

Os irmãos de Eduardo – Guilherme, Otávio, Arnaldo e Carlos – participaram intensamente da vida social e cultural da cidade do Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX. As duas irmãs – Celina e Heloísa – seguiram os protocolos comuns às moças ricas da época: ir à igreja, praticar a caridade, frequentar a temporada lírica e fazer um bom casamento. Octávio Guinle ficou famoso por mandar erguer o célebre hotel Copacabana Palace na então quase deserta praia de Copacabana.⁴ Já os outros irmãos foram sócios fundadores dos mais importantes clubes de elite da cidade, o *Yacht Club* e o Fluminense *Football Club*, além de integrarem o renomado *Jockey Club*. Os Guinle tornaram-se famosos também por suas casas, sempre entre as mais luxuosas da cidade. Contratavam os melhores arquitetos, pintores, escultores e paisagistas do Brasil e, não raro, da Europa também. Até hoje, quando não mais ostentam a riqueza de outrora e alguns de seus melhores palacetes já desapareceram, o nome da família remete ao glamour e bom gosto.

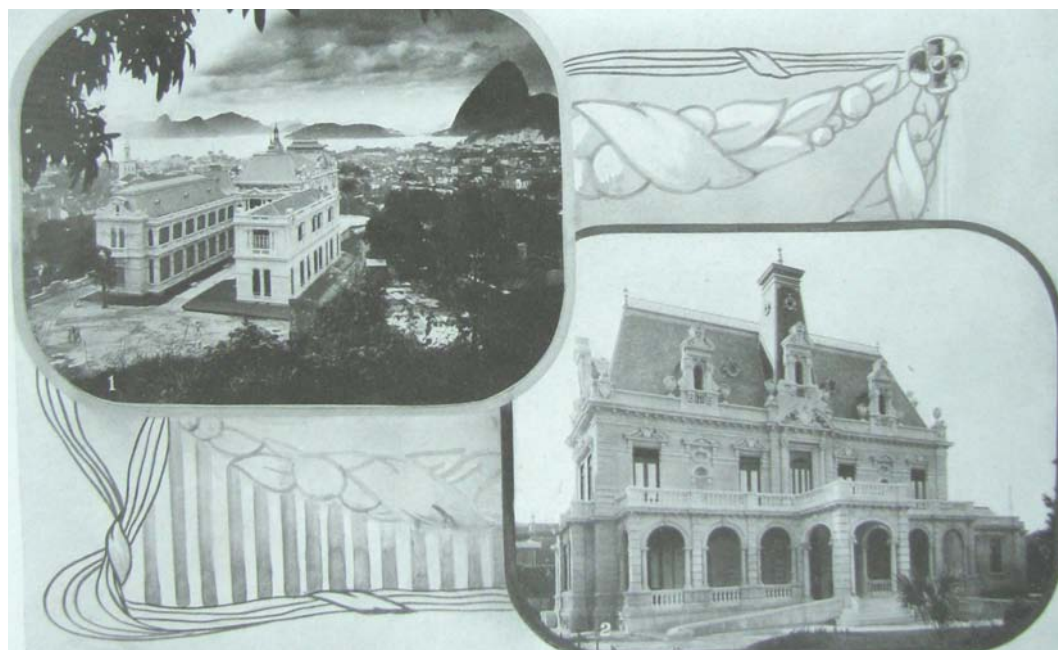
Eduardo Guinle estudou engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, formando-se em 1899. Posteriormente, cursou uma especialização em eletricidade no centro de pesquisas da *General Electric Company*, no estado de Nova Iorque, EUA, onde se preparou para dirigir os novos negócios de seu pai. Em 1905, Eduardo casou-se com sua prima Branca Ribeiro Coutinho, nascida em Santos, Estado de São Paulo. O casal teve três filhos: Evangelina, Eduardo Filho e César.

Com a morte do pai, Eduardo assumiu a direção dos negócios do Porto de Santos, logo substituído pelo irmão Guilherme, que iria conduzir as empresas da família até a década de 1960. Eduardo assumiu então a administração da Casa Guinle, uma firma de importação de maquinário e de produtos industrializados norte-americanos e europeus. Havia, além da matriz no Rio de Janeiro, filiais em São Paulo, em Porto Alegre e em Salvador. No Brasil do início do século XX, uma economia agrário-exportadora ainda pouco industrializada, a Casa Guinle detinha a exclusividade de venda dos produtos de marcas como General Electric Co., Otis Elevators, American Locomotive, Sherwin Willians Co., International Paper, Eastman Kodak Company, Mercedes Daimler, RCA Victor, Underwood.⁵ Ao longo de sua vida, Eduardo Guinle investiu em vários empreendimentos, nem sempre bem sucedidos, como em fazendas no interior de São Paulo, na incorporação imobiliária da expansão do centro da cidade do Rio de Janeiro e em mineração nos estados de Minas Gerais e do Maranhão⁶.



Ilustração 1
Eduardo e
Branca Guinle.
C. 1910.

Ilustração 2
As duas residências
projetadas por Silva
Telles para os Guinle:
acima, o palacete
Eduardo Guinle, ainda
em obras, e o palacete
de Celina Guinle
e Linneu de Paula
Machado, na Rua São
Clemente, em 1913.



Em 1909, aos 31 anos, já casado e pai, o jovem homem de negócios lançou-se ao projeto ousado de construir uma casa que correspondesse aos seus anseios por distinção e afirmação. O projeto da casa foi assinado por Armando Carlos da Silva Telles, na qualidade de arquiteto “constructor”. Arquiteto formado, em 1908, pela Escola Nacional de Belas Artes, Silva Telles também projetou a reforma da casa da irmã de Eduardo, Celina, localizada à Rua São Clemente, em Botafogo. Tanto o palacete de Laranjeiras, como o de Botafogo, apresentavam o mesmo gosto francês do arquiteto, que foi avaliado como um “arquiteto sóbrio, de bom gosto e sólida cultura estilística”⁷. Além de Silva Telles, participaram da construção do palacete de Eduardo Guinle vários artistas, muitos deles europeus, como os escultores Georges Gardet e Émile Guillaume, os pintores Nardac e Georges Picard e os decoradores e arquitetos da Maison Bettenfeld, uma firma francesa de decoração e fabricação de móveis finos.

A casa serviu de residência aos Guinle por mais de trinta anos. Em 1941, Eduardo faleceu e seus herdeiros decidiram vender a propriedade. Devido à magnitude da transação, a venda só se concretizou em 1947. A pressão imobiliária era forte, sobretudo por ser a casa parte de uma imensa chácara urbana de quase 430.000 metros quadrados⁸! A cidade do Rio de Janeiro, ainda em sua condição de capital federal, passava por um intenso processo de verticalização. Erguiam-se edifícios de apartamentos com rapidez, especialmente em Copacabana. No curto período de duas décadas, a paisagem dos bairros litorâneos da cidade havia se transformado.

Novas formas de habitar, mais econômicas e adequadas ao estilo de vida das classes médias, consolidavam-se. Viver em prédios de apartamentos tornou-se corriqueiro. A maior parte destes edifícios foi erguida nos grandes terrenos das antigas chácaras, herdeiras das tradicionais formas de morar brasileiras do século XIX. Algumas chácaras eram tão extensas que formavam verdadeiros quarteirões, como as do bairro de Botafogo.

Neste contexto de rápidas transformações, o destino da imponente residência é emblemático. A chácara foi desmembrada da área contígua à casa, que foi adquirida pelo Governo Federal⁹. A partir daquele momento, a administração do palacete caberia ao Ministério das Relações Exteriores, que o usaria para hospedar chefes de estado em visitas oficiais ao Brasil. O presidente português Craveiro Lopes foi um dos chefes de estado hospedados pelo governo brasileiro no palacete, em junho de 1957. O acordo feito com os herdeiros de Eduardo previa a troca da casa por terrenos na área central da cidade. O Governo recebeu a casa, parte do mobiliário e, principalmente, parte da valiosa coleção de arte que a guarnecia. A enorme chácara foi desmembrada e loteada, sendo nela erguidos, ainda na década de 1940, os edifícios modernistas projetados pelo arquiteto Lúcio Costa, futuro autor do plano urbanístico da nova capital, Brasília. Por fim, os jardins foram transformados em parque e franqueados ao público.

A CASA

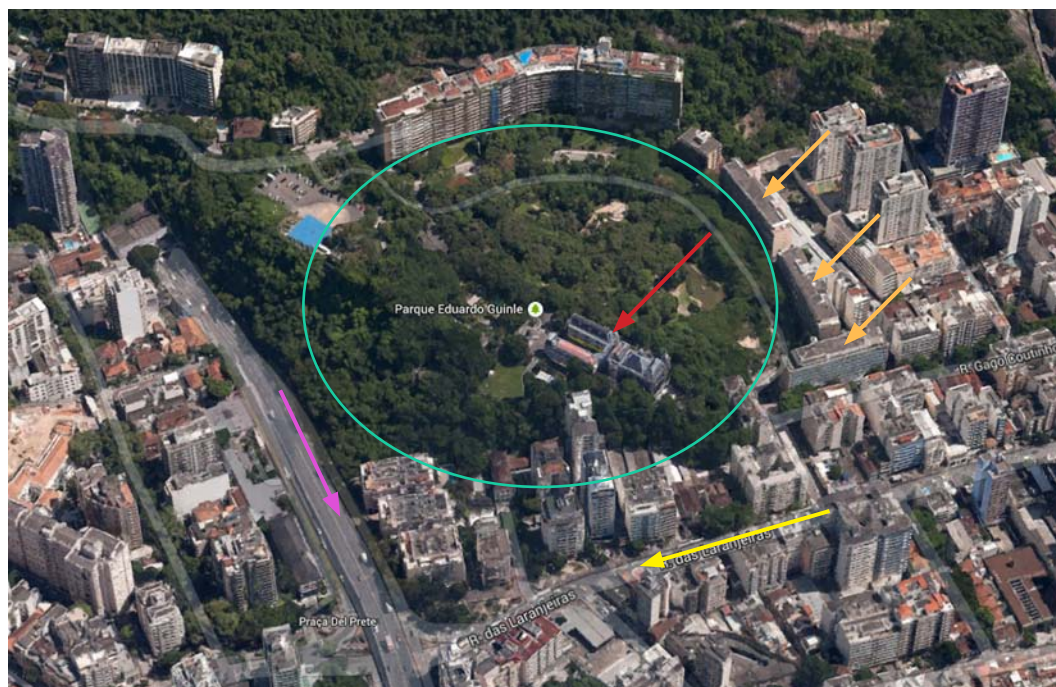
Emoldurado pelo verde da floresta do Morro Nova Cintra, o Palácio das Laranjeiras está localizado no bairro das Laranjeiras, na zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro. Vizinhos ao palacete estão o movimentado Largo do Machado e a Igreja de Nossa Senhora da Glória. O acesso à casa é feito pela Rua das Laranjeiras – a principal via do bairro –, seguindo pela Rua Gago Coutinho, de onde se alcança a entrada do Parque Guinle.

O palacete possui uma implantação inusitada. Foi erguido sobre um platô, a 25 metros acima do nível da rua, situado em uma extremidade da encosta do morro Nova Cintra. O morro, por sua vez, é uma das pontas da serra da Carioca, relevo que corta bairros da zona Sul e a área central da cidade do Rio de Janeiro. Do alto do platô, a paisagem que se descortinava ao visitante era deslumbrante, com a baía da Guanabara e o Pão de Açúcar. Porém, com os altos edifícios construídos ao redor da propriedade a casa ficou confinada e, hoje em dia, mal pode ser vista por quem passa pela Rua das Laranjeiras.

Além do platô, constituía originalmente a propriedade o atual Parque Guinle, localizado na parte mais baixa do morro, ao nível da Rua das Laranjeiras. O parque e seu entorno formavam os jardins da casa. O lago, as cascatas, os pontilhões e as sinuosas alamedas, além do grande portão de ferro, pertencem ao paisagismo original do entorno do palacete, atribuído a francês F. Cochet.

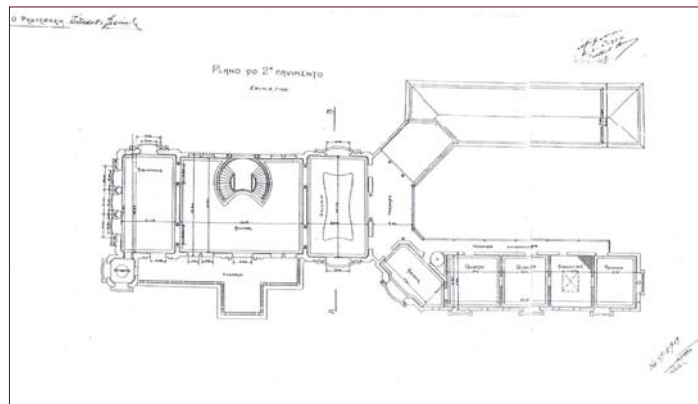
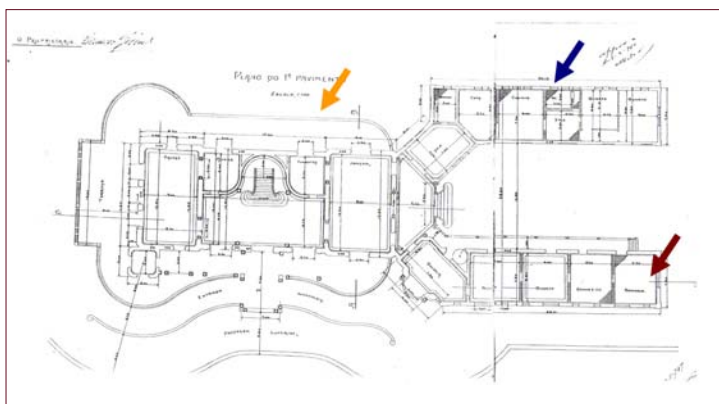
Ilustração 3

Vista aérea atual do Parque Guinle. O Palácio das Laranjeiras, com sua forma que lembra a letra Y, está indicado com a seta vermelha. Em amarelo, a Rua das Laranjeiras, no sentido Cosme Velho. Em lilás, a saída do túnel Santa Bárbara, que não existia na época de construção da casa. As linhas azuis demarcam o que provavelmente foi a propriedade de Eduardo Guinle durante o tempo em que viveu na casa. Por fim, as setas laranjas indicam os edifícios modernistas do Parque Guinle, de autoria de Lúcio Costa.



O Palacete Eduardo Guinle está alinhado a um eixo diagonal, que parte da esquina das ruas das Laranjeiras e Gago Coutinho. A posição da edificação em diagonal obedece às limitações do terreno e aproveita ao máximo a área plana disponível no topo do platô. A casa apresenta uma composição bastante clara e objetiva: em formato de “Y”, tem um corpo central retangular que se ramifica em dois corpos, também retangulares, porém, menores. O projeto apresenta com clareza a proposta de divisão espacial tripartite, muito utilizada por arquitetos e engenheiros em projetos de residências abastadas, durante o século XIX e início do XX.

Os corpos que compõem a casa correspondem às três alas que, embora tenham acessos independentes, estão ligadas por meio de um corredor envidraçado, à maneira de uma galeria, e também pelo salão de jantar. O arquiteto Silva Telles levou a tripartição ao extremo, criando três partes quase independentes. As três alas que compõem o palacete têm funções específicas. A primeira, a maior, abriga os salões destinados ao convívio social, sendo por isso a mais requintada de toda a casa. Da ala social partem as duas outras alas: à esquerda, a ala de serviço, com a copa, a cozinha, a despensa e as dependências de empregados; e, à direita, a ala privativa, com as dependências íntimas dos donos da casa. Entre estas duas alas há um pequeno jardim. A Condessa de Bassanville, autora de um guia de boas maneiras chamado,



sugestivamente, de *“L’Art de bien tenir une maison”*, publicado em Paris em 1878, orientava seus leitores ricos a terem um esquema de circulação em casa:

Para os serviços é recomendado também ter portas de acesso específicas porque, se os criados tiverem de passar por toda a casa todas as vezes que tiverem que lhe atender, os tapetes e os móveis poderão ser cruelmente danificados por esses incessantes passeios.¹⁰

A casa tem dois pavimentos e repousa sobre um porão alto e largo, à maneira de um tabuleiro, que a eleva em relação ao nível do piso do jardim. Mas o porão torna-se mais evidente sob a ala social. Aí, a existência de um declive no terreno faz com que a altura do porão seja percebida por completo. Nesta parte da casa, o acesso é feito por uma suntuosa escadaria revestida por placas de mármore de carrara. O porão serve também de piso para o grande terraço aberto, que circunda todo o primeiro pavimento da ala social, ampliando ainda mais os já espaçosos salões térreos da casa.

AS FACHADAS

O palacete possui fachadas profusamente ornamentadas, especialmente as fachadas da ala social. Há uma franca inspiração na arquitetura palaciana francesa dos séculos XVII e XVIII, nos chamados estilos luíses, uma alusão aos desdobramentos do Rococó nas cortes de Luís XIV, Luís XV e Luís XVI. A citação das formas que evocassem os ambientes aristocráticos da França do Antigo Regime foi comum na arquitetura residencial até a *Belle Époque*.

As paredes das fachadas são revestidas por placas de mármore de Carrara. Acima do mármore, a alvenaria é revestida por argamassa branca, o que dá à casa uma claridade, destacando-a ainda mais na paisagem verde do morro de Nova Cintra. O telhado do palacete é

Ilustração 4

A planta baixa do primeiro pavimento. A seta amarela indica a ala social, a azul a ala de serviço e a vermelha a ala residencial.

Ilustração 5

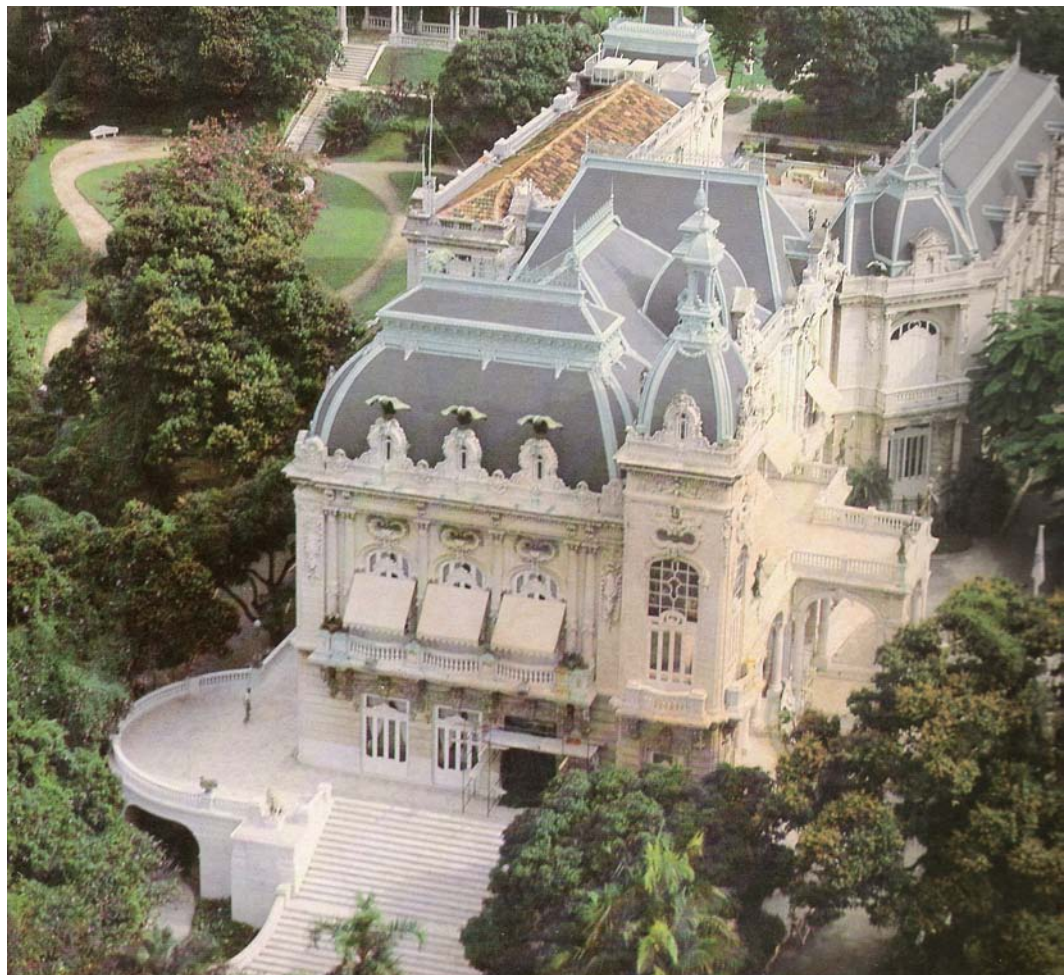
A planta baixa do segundo pavimento. Notar a ausência de segundo pavimento na ala de serviço, que foi acrescentado posteriormente.

formado por cúpulas e águas assimétricas, coroadas por ponteiros e lanterins. O revestimento é feito por pequenas placas azuladas de ardósia. A cobertura do palacete complementa a suntuosidade das fachadas, à exceção da ala de serviços, que tem um telhado de quatro águas coberto por telhas de barro do tipo francesas.

A fachada principal, localizada na extremidade da base do “Y”, está voltada para a Rua das Laranjeiras, a principal via do bairro. Esta fachada se destaca pela existência de uma torre, inserida à sua direita, denominada “belvedere” no projeto de Silva Telles. A torre, que acompanha a altura dos dois pavimentos da casa, tem função simplesmente ornamental, pois não foi integrada aos espaços internos. O acesso a ela se faz pelos terraços, tanto no primeiro andar como no segundo. No entanto, ela é, certamente, o elemento externo mais característico

Ilustração 6

O palácio visto do alto, com as suas três alas bem definidas. A ala de serviço se destaca por não ter o mesmo tipo de cobertura que as demais partes da casa.



do palacete, enfatizando a verticalidade da fachada e dando o aspecto senhorial à construção. Sua ponteira, no topo da cúpula, é a mais alta do telhado.

A fachada principal apresenta como elementos vazios seis grandes portas-janelas: três no primeiro pavimento, que se abrem para o terraço e a escadaria, e três simetricamente posicionados acima, que se abrem para balcões com guarda-corpo em mármore de Carrara e sustentados por grandes mísulas. As portas-janelas do segundo andar são encimadas, cada uma, por óculos em forma de concha.

O reboco é profusamente ornamentado, sobretudo a partir do segundo pavimento, cujos vãos das portas-janelas estão encaixados entre esbeltas colunas jônicas de argamassa. Espalhados pela fachada existem diversos ornamentos de argamassa branca aplicados sobre o reboco: medalhões emoldurados por guirlandas, quimeras, conchas, carrancas, folhas e flores estilizadas e caras de leão. Sobre a cimalha, existe uma pequena platibanda com três lucarnas encimadas por três grandes águias de bronze, provavelmente feitas por Émile Guillaume, escultor responsável por outras obras de bronze e de mármore na casa.

A fachada lateral direita forma, ao lado da fachada principal, a perspectiva mais conhecida do palacete. Quem sobe o Parque Guinle, tanto de automóvel, pela alameda, como a pé, seguindo pelo jardim, irá primeiro observar esta parte da casa. Ela é a mais comprida, pois contempla toda uma das laterais da casa, a partir da ala social até a ala privativa. O acesso é feito pelo grande terraço, já aqui mencionado, que circunda todo o primeiro pavimento da ala social. Compõe a fachada uma elegante *porte cochère*, que reforça ainda mais a aparência senhorial da casa.

A fachada é marcada pela torre “belvedere”, mas também pelo jogo de telhados assimétricos e de diferentes formas. A assimetria prevalece não apenas nos telhados, a própria fachada apresenta uma marcante assimetria entre seus elementos. O terraço sobre a *porte cochère*, por exemplo, avança mais para a esquerda, indo de encontro à torre e, no sentido oposto, há um grande corpo enviesado, arrematado na base por um balcão semelhante ao de um teatro lírico e, no topo, por uma cúpula com lucarna e ponteira. De fato, têm-se a sensação de estar diante um cenário operístico ou, nas palavras de Mário Henrique Glicério Torres, “a movimentação barroca de suas diversas partes, cada uma com seu próprio telhado, o avanço do pórtico de entrada, o jogo das curvas descritas pela balaustrada do terraço (...) tudo isso cria uma atmosfera de sonho ou de palácio de contos de fadas.”¹¹

Os elementos decorativos são os mesmos vistos na fachada principal, porém, dada a diferença de tamanho entre uma e outra, os ornamentos da fachada lateral parecem harmonizar mais com o conjunto. Mas, o destaque desta fachada são mesmo as esculturas. No alto, ao centro da platibanda, há um grupo escultórico de mármore de Carrara que adorna

uma das cúpulas. Lá, duas figuras femininas, recostadas nas laterais da pequena lucarna, dividem uma guirlanda de flores e parecem observar os visitantes que chegam ao palacete. Entre elas, um medalhão com um relevo representando o rosto de um homem, provavelmente um nobre inglês do século XVI. Na balaustrada do terraço, no segundo pavimento, existem cinco olímpicas figuras femininas, saídas do bronze de Émile Guillaume, que erguem suas tochas com lâmpadas. Abaixo, inserida em um nicho na parede, está a “A Música”, também de autoria de Guillaume e uma das maiores esculturas externas da casa.

TIPOLOGIA, PROGRAMA E INTERIORES

O Palácio das Laranjeiras representa uma tipologia de habitação específica: o palacete. Este tipo de moradia tornou-se objeto de estudo da arquiteta Maria Cecília Naclério Homem que, ao analisar diversas plantas de casas na cidade de São Paulo das últimas décadas do XIX e início do XX, chegou a um conceito de palacete que nos parece adequado ao estudo do Palácio das Laranjeiras:

[o palacete] Constitui um tipo de casa unifamiliar, de um ou mais andares, com porão, ostentando apuro estilístico, afastada das divisas do lote, de preferência nos quatro lados, situada em meio a jardins, possuindo área de serviços e edículas nos fundos. Internamente, sua distribuição era feita a partir do vestíbulo ou de um hall com escada social, resultando na divisão da casa em três grandes zonas: estar, serviços e repouso.¹²

Para além de suas singularidades, como a sua localização privilegiada sobre um platô e seu apuro estilístico levado ao extremo, a antiga residência de Eduardo Guinle possui muitos dos aspectos presentes no conceito pensado pela arquiteta autora. Outra característica apontada por ela é o palacete, “do ponto de vista do espaço, dos seus usos ou dos programas das necessidades”,¹³ como a transposição do “morar à francesa” para as formas de moradias tradicionais no Brasil, o sobrado urbano e a casa-grande rural. O palacete da Primeira República brasileira representaria uma síntese, nem sempre bem resolvida arquitetonicamente, e muito menos socialmente, entre os novos padrões arquitetônicos – higiênicos e estéticos – e uma tradição social profundamente marcada por quase quatro séculos de trabalho escravo. Ao lado de atuações encontradas na casa francesa, como a especificidade funcional de cada cômodo e da circulação a partir de um vestíbulo, permaneciam certos elementos das tradicionais casas-grandes, como uma enorme sala de jantar vizinha à cozinha e a presença de telheiros nos fundos para os “usos sujos” (cozinhar e lavar). A distribuição frente e fundos, também herdada das antigas moradias rurais, foi mantida em muitos projetos de palacetes afrancesados, com

suas áreas nobres na frente do terreno, voltadas para a rua principal, normalmente a fachada mais ricamente elaborada. Ao se direcionar para os fundos, as funções tornam-se menos nobres, a decoração mais simples, até chegar às singelas edículas e aos quintais, com seus tanques, poços artesianos, hortas, galinheiros e pomares.

O programa do Palácio das Laranjeiras é tributário da tipologia de *villas e hôtels privées* franceses. Essas tipologias de casas abastadas foram aprimoradas e consolidadas a partir da segunda metade do século XIX, quando alguns arquitetos passaram a se preocupar em sistematizar programas para as novas residências da burguesia em ascensão. César Daly, diretor da publicação “*Revue Générale de l’Architecture et Grand Travaux*”, foi certamente um dos arquitetos mais destacados nessa tarefa. Os projetos apresentados por Daly em sua revista, baseados nos *hôtels e palais* aristocráticos, evidenciavam a nova concepção de luxo conjugado à privacidade, valores caros à burguesia. Para Daly, os *hôtels privés*, maiores e luxuosos, pertenceriam a uma primeira categoria tipológica, com algumas diferenças estilísticas que variavam de acordo com o patamar social do proprietário. Eram caracterizados por pátios fronteiros, seguidos da casa e do jardim. Apresentavam também portaria e cocheira, além de um subsolo onde se concentravam os “usos sujos”, como a cozinha e os alojamentos dos empregados. No térreo ficavam os salões de recepção, cujo tratamento decorativo era superior às demais salas da casa. No primeiro andar estavam localizados os apartamentos e salas de uso restrito à família. O sótão destinava-se aos quartos de hóspedes, amigos e criados mais próximos aos patrões. Já as *villas* parisienses eram uma síntese da casa de campo com a residência urbana. Elas também foram caracterizadas por Daly de acordo com a posição social e a fortuna de seus proprietários. Implantadas no centro de grandes lotes ajardinados, as *villas* eram, em geral, menores que os *hôtels privés*, e possuíam uma série de construções menores ao seu redor, como as dependências de serviço e a cocheira.

Remonta ao início do século XIX o incremento da influência francesa sobre a produção arquitetônica brasileira, especialmente com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, sob a orientação de artistas franceses. Mas foi a partir das últimas décadas daquele século que o “morar à francesa”¹⁴ infiltrou-se mais nitidamente nos programas de novas residências erguidas por aqui. A regularidade das viagens dos vapores tornaram possível às burguesias dos países latino-americanos consumir mais rapidamente a cultura material e imaterial do período conhecido como *Belle Époque*. Objetos caros, antes restritos aos círculos aristocráticos, puderam ser consumidos de maneira mais acessível pelas camadas médias. No âmbito do mundo doméstico, se não era já uma novidade, à época, habitar com beleza, conforto e higiene, esses valores seriam alçados à condição de prioridades, tanto para proprietários como para arquitetos e engenheiros. As tipologias residenciais de matriz francesa realizavam



Ilustração 7
O salão de jantar



Ilustração 8
O grande hall do palacete, com seu piso de mosaico e paredes revestidas por mármore rosa português. A disposição dos objetos e móveis é atual, e não corresponde à decoração original.

esses desejos: garantiam conforto, funcionalidade e higiene, pela especialização dos usos dos espaços domésticos, pela distribuição a partir de um vestíbulo ou de um hall e pela tripartição do conjunto em partes específicas. A noção de beleza era assegurada pelas formas ornamentais que, em geral, reportavam seus moradores aos salões aristocráticos do Antigo Regime. A alta burguesia de diferentes metrópoles americanas, de Buenos Aires a Nova Iorque, adotaram o “morar à francesa” na construção de suas casas.

A ala social do Palacete Guinle é a que mais representa as preferências estéticas de grande parte da burguesia da *Belle Époque*. Nos salões dessa parte da casa – todos de dimensões generosas – existe uma verdadeira história de estilos decorativos europeus, do barroco e rococó franceses ao neoclássico inglês. Eduardo Guinle, de ascendência francesa, encomendou a artistas europeus todo um aparato decorativo – esculturas, vasos, lampadários, fontes, móveis, telas – que pudesse fazer de sua nova casa sinônimo de luxo e requinte, de acordo com os padrões estéticos considerados de bom gosto naquele período.

A ala social possui oito espaços, sendo seis de grandes dimensões, como o salão de jantar, com seus 100 metros quadrados. Estes espaços foram apresentados na planta de acordo com sua função específica em relação ao conjunto geral da casa, como por exemplo, a saleta destinada aos fumantes e, simetricamente oposta a ela, a saleta de música. A distribuição geral

é feita a partir hall de entrada, que dá acesso a todas as salas do primeiro andar e também ao segundo pavimento, por meio de uma cenográfica escadaria de mármore de Carrara.

No segundo andar há três espaços: um grande salão, com quase 200 metros quadrados, designado pelo arquiteto na planta baixa como “bilhar”, a biblioteca e uma das salas mais singulares do palacete, a “galeria”, também assim chamada originalmente pelo arquiteto. Esta sala, de espaço reduzido e sem mobiliário, se comunica ao salão de jantar, no pavimento inferior, por meio de uma grande abertura no piso, que amplia ainda mais o já elevado pé -direito.

O tipo de casa burguesa oitocentista, embora variasse bastante, possuía duas características constantes: a especificidade de funções conferidas aos espaços domésticos e a hierarquização desses mesmos espaços, seguindo a lógica de valorização da vida íntima e familiar. O Palacete Guinle, mesmo erguido na primeira década do século XX, obedeceu a essa prática projetual. Os ambientes da ala social, destinados às funções sociais e públicas, foram ordenados de maneira a respeitarem uma hierarquia espacial. Como a casa burguesa era, antes de tudo, o lugar da família e da privacidade, o ponto de referência para o estabelecimento do que chamamos de hierarquia espacial dos ambientes era a rua. Foi a partir da rua, isto é, das interferências do mundo exterior, que os espaços domésticos foram organizados de modo a resguardar a intimidade de seus moradores. No caso da ala social, os espaços, todos de alguma forma destinados aos usos públicos, foram ordenados seguindo esse preceito: do convívio mais formal ao mais íntimo. Assim, no primeiro pavimento encontravam-se os ambientes mais solenes, a sala de visitas e de jantar. No segundo pavimento, as salas já não apresentavam a formalidade do primeiro andar e foram designadas como espaços de lazer, entretenimento e estudo.

A ala privativa é mais modesta que a ala social, tanto no que diz respeito aos espaços, mais reduzidos, quanto à decoração, mais sóbria. O acesso é bastante funcional, realizado a partir do salão de jantar, que serve de conector entre as alas do palacete. A ala privativa tem uma distribuição muito simples, feita em duas formas, dependendo do grau de intimidade do visitante: por meio de um longo corredor que dá acesso aos dois quartos, à rouparia e à casa de banho; há também o acesso interno, feito por dentro dos próprios cômodos, que se comunicam entre si. Desta forma garantia-se a privacidade dos moradores em relação ao mundo exterior, mas, na intimidade familiar, ao contrário, todos estavam sob o alcance dos olhares diligentes dos senhores da casa. O segundo pavimento reproduz a mesma distribuição e os mesmos espaços do primeiro e o acesso se faz por um elevador, instalado atrás de uma falsa porta, no início do corredor.

A ala de serviços está simetricamente oposta à ala privativa. Um jardim, à maneira de

uma *cour*, isto é, um pequeno pátio que as separa. Na ala de serviços ficam a sala de almoço, a despensa, a copa, a cozinha, uma pequena casa de banho e dois quartos, destinados aos empregados. O segundo andar não consta da planta original e seu acréscimo só foi pensando durante as obras de construção do palacete. Sobre o primeiro pavimento da ala de serviços foram planejados dois ambientes: um terraço coberto e uma galeria para abrigar a pinacoteca de Eduardo Guinle. Infelizmente, o plano original não foi realizado e neste pavimento existe somente uma longa varanda coberta, utilizada atualmente como área de lazer, seguida por uma pequena sala. O tratamento decorativo – externo e interno – da ala de serviços é, se comparado as outras partes da casa, de uma simplicidade que destoa do conjunto, a exemplo do telhado de telhas francesas, que se destaca das outras coberturas, compostas por elegantes estruturas de cobre e telhas de ardósia.

A ALA SOCIAL

A distribuição na ala social é feita a partir do hall. Este espaço é uma das entradas de cerimônias da casa, cujo acesso é feito até hoje pela *porte-cochère*. O tamanho da sala e sua decoração condizem com a sua importância no conjunto. As paredes são revestidas por mármore em tons rosa claro e nos acessos às demais salas há imponentes pares de colunas de ônix maciço, com capitéis e bases em bronze dourado. O piso é um mosaico italiano de mármore de vários tons. Nos quatro cantos do piso, o mosaico assume a forma de águias envoltas em guirlandas; ao centro, ramos de flores estilizadas cujos miolos dourados são pastilhas revestidas por uma fina camada de ouro. Os três painéis do teto do vestíbulo são umas das pinturas mais bonitas da casa. Foram pintados por A. P. Nardac e possuem motivos de anjos e flores, predominando os tons pastéis, característicos da pintura Rococó no século XVIII e posteriormente aplicados na decoração eclética *fin-de-siècle*. O painel central, assinado pelo artista e datado de 1912, representa uma cena alegórica, cuja ação, pela vista dos picos do Corcovado e Dona Marta, avistados por entre nuvens, indica ser passada nos céus do Rio de Janeiro.

O hall se comunica tanto com o salão de visitas, à esquerda, como com o salão de jantar, à direita. A comunicação se faz por meio de largos vãos em arco, arrematados por colunas de mármore com capitéis dourados. Esta maneira de ligar os ambientes proporciona, com maior clareza, uma idéia de conjunto das salas da ala social, ao mesmo tempo em que mantém a especificidade de cada ambiente. A respeito dessa disposição dos espaços, Charles Garnier, que se destacou também por projetar luxuosos palacetes para a burguesia parisiense, afirmou:

Cada sala deve ter uma entrada conveniente e de fácil acesso; Mas ao mesmo tempo é recomendável que elas se comuniquem por portas laterais: enquanto elas juntas formam uma perspectiva que

encanta aos olhos, são também particularmente úteis para grandes recepções e bailes pois, assim, integradas, elas podem proporcionar ajuda mútua, ampliando os espaços.¹⁵

O salão de visitas, assim como o seu vizinho salão de jantar, é uma das principais salas de “cerimônias” da casa. É revestido por lambris de carvalho com douraões a ouro e decorado dentro dos padrões dos estilos Luíses. Nesta sala o mobiliário segue o estilo Luís XV, com aparadores marchetados, mesas, cadeiras e sofás de braço também folheados a ouro. A decoração dos interiores da ala social e privativa é de autoria da *Maison Bettenfeld*, uma firma parisiense especializada em decoração e fabricação de móveis finos, que chegou a ter uma filial no Rio de Janeiro.¹⁶ A *Maison* pertencia ao ebanista Louis Bettenfeld, famoso em Paris por seu acabamento refinado em móveis e objetos decorativos. Em 1910, Bettenfeld trabalhou também com o arquiteto Emmanuel Pontremoli na decoração da *Villa Kérylos*, em Saint-Jean-Cap-Ferrat, na Riviera Francesa. Muitas das peças produzidas pela *Maison Bettenfeld* foram inspiradas ou mesmo copiadas do mobiliário dos palácios franceses. É o caso dos móveis do tipo *Boulle* presentes no salão de visitas, ornamentados com uma rica marchetaria de casco de tartaruga, ébano e bronze dourado. O piso é um *parquet* belga, um detalhado mosaico em madeira de tons diversos, formando um conjunto dos mais preciosos da casa. Este mesmo tipo de assoalho irá se repetir nas demais salas da ala social.

No primeiro pavimento estão localizadas, simetricamente opostas, duas salas menores, todas com acesso pelo hall: a sala de música, ao lado do salão de visitas; e o *fumoir*, vizinho ao salão de jantar. As duas salas são bastante características da casa burguesa. A sala de música, inspirada nos *Petit Cabinets* de Versalhes, é um símbolo do gosto eclético da época, com seus lambris Rococós, com motivos musicais folheados a ouro, e um piso de *parquet Art Nouveau*, com florais e muita sinuosidade. O piano, que domina a pequena área da sala, é também obra da *Maison Bettenfeld*.

O *fumoir* pertencia, nos programas de residências abastadas da época, ao universo masculino. Às mulheres reservavam-se outros espaços, pequenas salas chamadas *boudoir*, geralmente na área de convívio familiar. A residência de Eduardo Guinle não fugiu à regra, com seus *fumoir* e *boudoir*. Na sala de fumantes encontramos mais uma vez o estilo Luís XV nos lambris de tília pintados na cor verde claro e também no mobiliário. O teto, ornamentado com flores e guirlandas em estuque, possui três pequenos painéis com pinturas, de autoria de Covailhé-Coll, inspiradas nas existentes no *Cabinet du Roi* do antigo prédio da Biblioteca Nacional de Paris.

Pelo vestibulo também alcançamos o segundo pavimento do Palacete Eduardo Guinle, subindo a majestosa escadaria de mármore de Carrara, inspirada na que existe no Palácio

Real de Nápoles. A arquitetura eclética, vinculada à idéia de tradição e civilização, elegeu seus modelos de “boa arquitetura”. Edificações e estilos do passado passaram a se constituir como patrimônios nacionais e símbolos da civilização. Estes prédios foram estudados com minúcia pelos arquitetos que buscavam transpor para seu tempo a cópia perfeita do passado. Isto produziu várias tipologias arquitetônicas para o que seria o “correto” uso da linguagem do passado naquele presente. Estas tipologias foram consagradas e tornaram-se corriqueiras na prática profissional de arquitetos europeus e de outros continentes¹⁷. No final do século XIX, o Brasil, além de receber levas de imigrantes europeus, especialmente alemães e italianos, estava mais próximo às capitais européias devido aos avanços tecnológicos dos meios de transportes. Os modernos navios que ligavam a América do Sul aos portos europeus traziam não apenas produtos industrializados; pessoas e idéias passaram a circular na mesma velocidade dos vapores da Mala Real Inglesa. Os mesmos modelos que serviam aos arquitetos franceses em suas questões nacionais inspiravam os arquitetos brasileiros em suas construções, e o arquiteto do Palacete Eduardo Guinle não foi exceção.

Em busca de uma cópia “perfeita” e, evidentemente, de distinção social, Eduardo Guinle trouxe da Europa artistas e decoradores famosos para ornamentarem sua residência: Émile Guillaume, George Gardet, A. P. Nardac, G. Picard, Bettenfeld, Covaillé-Coll, Charles Champigneulle, F. Cochet. A escadaria, inspirada em um palácio italiano, assim como lambris, tetos, fachadas, móveis, tudo se reportava aos modelos da “boa arquitetura” do mundo civilizado.

No segundo andar está o maior salão da ala social. O salão de bilhar tem as paredes revestidas por lambris de mogno, decorado com medalhões de porcelana Wedgewood. O numeroso mobiliário – sofás, poltronas, canapés, mesinhas de apoio, mesas para jogos – segue o estilo Império, o que a diferencia bastante dos outros salões Rococós¹⁸. Em uma cultura impregnada pela concepção de história evolucionista, a decoração dos ambientes da casa forma uma linha do tempo imaginária, pela qual poderíamos acompanhar, através dos estilos, a evolução dos tempos desde a Grécia e Roma Clássicas à modernidade *Art Nouveau* da *Belle Époque*, passando pelo Antigo Regime e pelo Império Napoleônico.

Desde o século anterior à construção do Palacete Guinle, o bilhar havia adquirido importância nos programas de necessidades burgueses, especialmente para as camadas mais altas. Inserido no espaço público da casa, o bilhar, ao lado dos salões de visita e jantar, era o lugar destinado às atividades prazerosas, aos jogos, às *soirées*, às pequenas reuniões familiares, em suma, à vida mundana¹⁹. Mais uma vez, Eduardo Guinle superou seus pares ao construir um salão de jogos de grandes dimensões, revestido por lambris de mogno decorados com ornatos em bronze dourado e porcelana inglesa *Wedgewood*, além de duas tapeçarias *Beauvais*.



Ilustração 9
O Bilhar, a sala destinada ao entretenimento. Ao fundo, uma das tapeçarias Beauvais da coleção de arte dos Guinle. À esquerda, a parte superior do grande vitral de Champigneule.

O teto do salão é composto por pinturas e molduras em estuque de inspiração neoclássica, muito semelhantes às composições dos irmãos Adam, arquitetos ingleses do século XVIII²⁰.

Do bilhar temos o melhor ângulo do grande vitral, localizado no patamar da escadaria, obra do artista parisiense Charles Champigneule, datado de 1910. O tema do vitral não poderia ser mais nobre: o deus grego Apolo conduz sua biga, “o carro de sol”, por entre uma aurora brumosa. O mito de Apolo foi o principal motivo da faustosa decoração do Palácio de Versalhes.

À direita do salão de bilhar alcançamos a biblioteca, peça fundamental da casa burguesa, onde se guardam o “conhecimento” e a “erudição”. Se o salão de visitas possuía uma importância simbólica para a consideração pública da família, a biblioteca não o era menos relevante. O aumento das bibliotecas particulares acompanhou a expansão das classes médias, pois, como afirma Peter Gay, “as pretensões das classes médias à erudição constituem, pois, um ingrediente marcante e útil para uma possível definição de burguesia”.²¹

O caminho da distinção de classe geralmente passava pela aquisição de uma biblioteca.

Não por acaso o monograma de Eduardo Guinle aparece no piso *parquet* da biblioteca. Além dos livros, uma coleção de objetos e obras de arte auferiam respeitabilidade e consideração. No final do século, a autenticidade das peças artísticas passou a ser fundamental na constituição destas coleções particulares pois, com a expansão industrial, o acesso das classes médias aos bens culturais, através das reproduções e das cópias, foi alargado. O romancista norte-americano Henry James registrou em algumas de suas obras o horror das classes altas inglesas diante da massificação de bens culturais que a moda promovia. Em “Os espólios de Poynton”, a personagem Mrs. Gereth é proprietária de uma *villa*, Poynton, nos arredores de Londres, onde ela guarda sua valiosa coleção de peças antigas e originais. Contudo, seu filho está prestes a se casar com uma moça, filha de uma família de novos ricos. O conflito de gostos e de classes é o pano de fundo da trama. Em visita à casa dos pais da futura nora, Mrs. Gereth se choca com o ambiente e James faz então a dona de Poynton falar:

O que era medonho, o que era horrível em Waterbath, era a profunda feiúra de Waterbath [...] Era uma feiúra fundamental e sistemática, resultado da natureza anormal dos Brigstock, em cuja composição o critério de bom gosto fora absurdamente omitido. Na arrumação de sua residência algum critério, extraordinariamente vigoroso, mas inábil e obscuro, havia operado em seu lugar, com consequências desalentadoras, consequências que tomaram a forma de inanidade sem limites. A casa era deveras ruim, mas passaria se pelo menos a tivessem deixado em paz. [...] eles a tinham sufocado com ornamentos ordinários e arte sem valor, com estranhas excrescências e panos abundantes, com bibelôs que poderiam servir de mimo para criadas e utensílios espantosos que poderiam servir de prêmios para cegos.²²

A acidez do julgamento da senhora Gereth, apesar de fruto da genialidade de James, certamente não estava longe da realidade europeia daquele momento. A idéia de uma “arte verdadeira”, genuína e única, se contrapunha à “falsa arte” gerada pela sociedade de massa. O “passado” ficou mais acessível por meio das variadas tapeçarias produzidas em larga escala nos modernos teares, das reproduções de pinturas famosas, das porcelanas copiadas dos originais das célebres manufaturas setecentistas e dos mobiliários que, à semelhança das fachadas, eram inspirados nos estilos históricos então em voga, como o Renascimento, Império, Rococó e Gótico. Os interiores da casa burguesa da *Belle Époque* assemelhavam-se a um antiquário, com seu *bric-à-brac* de objetos de várias épocas agrupados de maneira aparentemente desordenada, sem critério histórico²³. Os mais ricos, desejosos de se distinguirem das massas, vão movimentar o mercado de arte adquirindo peças originais para as suas coleções privadas.

Eduardo Guinle adquiriu simultaneamente às obras do palacete um vasto e valioso

acervo de obras de arte, destinado ao recheio da casa²⁴. A coleção era formada por obras de artistas consagrados dos séculos XVI ao XIX, como Reynolds, Canova, Franz Post, Houdon, Chardin, Gainsborough, Fragonard, Moreto de Brescia, Taunay e Corot. Ainda compunham a coleção porcelanas de Sèvres e Saxe, tapeçarias Beauvais e Gobelins e móveis exclusivos, como a escrivaninha, que hoje está na biblioteca, fielmente copiada pela *Maison* Bettenfeld da escrivaninha de Luís XV, o famoso *Bureau du Roi*. Mais tarde, quando a casa foi vendida, a coleção foi dividida e parte dos objetos e quadros ficou com a família. A outra parte, mais valiosa, foi adquirida pelo governo e mantida no palacete, como o Reynolds, os Franz Post, o Canova e o retrato de Luís XIV de Rigaud.

A ALA PRIVATIVA

Apresentada a ala social, vamos aos espaços reservados à intimidade da família, a ala privativa. À direita do salão de jantar está o *boudoir*. Esta pequena sala, de formato irregular e enviesado por situar-se no prolongamento que une a ala privativa à social, abre-se, através de uma porta-janela, para um pequeno balcão arredondado, à maneira de um camarote de teatro²⁵. No piso do balcão há um belíssimo mosaico em mármore de Carrara, cujo motivo é a deusa Diana, rodeada por nuvens, guirlandas e dois anjos. A decoração do *boudoir* é no estilo Luís XV, com paredes revestidas por *boiseries* pintadas na cor bege e forradas por tecido.

Na seqüência ao *boudoir* estão dois quartos, um banheiro e uma sala denominada “rouparia” no projeto. O primeiro quarto, indicado no projeto de decoração da *Maison* Bettefeld como *Chambre Louis XV*, servia ao casal Branca e Eduardo Guinle. Ao lado do quarto do casal está o *Chambre d'enfants*, assim indicado nos desenhos de Bettenfeld.²⁶ Como o nome informa, era o quarto dos três filhos do casal Guinle quando crianças. A decoração destoa completamente das outras salas do palacete: os estilos do passado foram preteridos pelo moderno *Art Nouveau*. As paredes do quarto são revestidas por belos lambris marchetados com motivos florais e borboletas estilizadas, além de painéis com pinturas de cacatuas, flores e gaivotas. Deste quarto acessamos a um grande e imponente banheiro, com aproximadamente 31 metros quadrados, todo ele de mármore branco polido e esculpido: paredes, piso, banheira, lavatório e aparelhos sanitários. Infelizmente, algumas alterações, fruto de reformas posteriores à venda da casa, alteraram bastante a decoração original do banheiro.

O acesso ao segundo pavimento da ala residencial pode ser feito por um pequeno elevador situado ao lado do *boudoir*, com a entrada feita pelo corredor. O projeto original de Silva Telles previa uma escada do tipo caracol ao invés de um elevador. Possivelmente, partiu de Eduardo Guinle a iniciativa de instalar esta novidade tecnológica em seu palacete pois, além de ser engenheiro elétrico, estava nesta época à frente da Casa Guinle, uma firma

importadora de equipamentos mecânicos e elétricos. Este pequeno elevador é outro elemento presente na casa que nos remete à tensão entre a tradição e a modernidade em fins do século XIX: apesar de ser um dos símbolos do avanço tecnológico daquele século, sua estrutura de ferro e aço foi escamoteada sob a “tradição” dos estilos do passado, com lambris Rococós e espelhos bizotados. Como afirma o historiador da arquitetura Luciano Patetta, “o pudor dos costumes burgueses da época vitoriana correspondia plenamente à intolerância em relação à ‘rude e vergonhosa’ nudez estrutural das construções que de fato, deveriam ser completamente escondidas e revestidas por motivo de ‘decoro’”²⁷.

A planta do segundo andar segue a ordem e as dimensões do pavimento inferior: *boudoir*, dois quartos, banheiro e rouparia. O *boudoir*, assim indicado na planta original, recebeu tratamento estilístico diferente da sala de mesmo nome existente no primeiro pavimento. Enquanto esta foi decorada originalmente com lambris e mobiliário Luís XV, aquela apresenta um requintado estilo Império, também presente no salão de bilhar. Os lambris de mogno são decorados com ornatos neoclássicos em bronze dourado. A sala possui ainda um pequeno lavatório composto por uma bacia de mármore na tonalidade verde-escuro e uma base em bronze dourado no formato de um leão alado de uma só pata. Aqui também repete-se o mesmo balcãozinho da sala inferior com piso em mosaico cujo motivo, à semelhança do grande vitral da escadaria, é o deus Apolo guiando seu carro de sol.

A ALA DE SERVIÇOS

A ala de serviços do Palacete Eduardo Guinle inicia-se com uma sala bastante interessante do ponto de vista decorativo. A salinha de jantar, com dimensões menores e sem o fausto do salão de banquetes, tem seu acesso feito pela varanda de formato trapezoidal, que faz a união das três alas, além de ser esta principal entrada pelos fundos da casa, por meio da *cour* entre as alas privativa e de serviços. Esta sala foi decorada com lambris de mogno, em cujo acabamento há uma síntese entre a sinuosidade do *Art Nouveau* com os ângulos retos do *Art Déco*. Decoram ainda a sala painéis encaixados nos lambris com belíssimas pinturas de flores, folhas e pavões com suas enormes caudas, além de um lavatório, a exemplo do que existe no *boudoir* do segundo pavimento da ala residencial, de bacia em mármore polido e base em bronze dourado. O mobiliário – mesa, cadeiras, aparador e tripés para vasos – acompanha a temática decorativa predominante da sala.

Da “salinha” de jantar alcançamos duas salas: a primeira, atualmente um banheiro, era uma despensa, ladrilhada e pavimentada com mosaico de cerâmica. Dois pequenos vitrais com temáticas relativas à caça e pesca lembra a função primitiva desta sala. A outra sala contígua à pequena sala de jantar é a copa, com paredes revestidas por lindos azulejos *Art Nouveau*, uma

grande bancada e mesa em mármore de Carrara. Desta passamos à cozinha, que dá acesso a uma pequena dependência de empregados, com dois quartos e um banheiro. A cozinha também possui bancada e mesa em mármore de Carrara e os azulejos que revestem as paredes são mais simples que os da copa. Do fausto do salão de visitas da “zona de representação”, chegamos ao pragmatismo e à simplicidade da cozinha. Como no projeto original a ala de serviço teria apenas um pavimento, a escada de ferro tipo caracol que une os dois pavimentos da ala não aparece indicada na planta baixa.

CONCLUSÃO

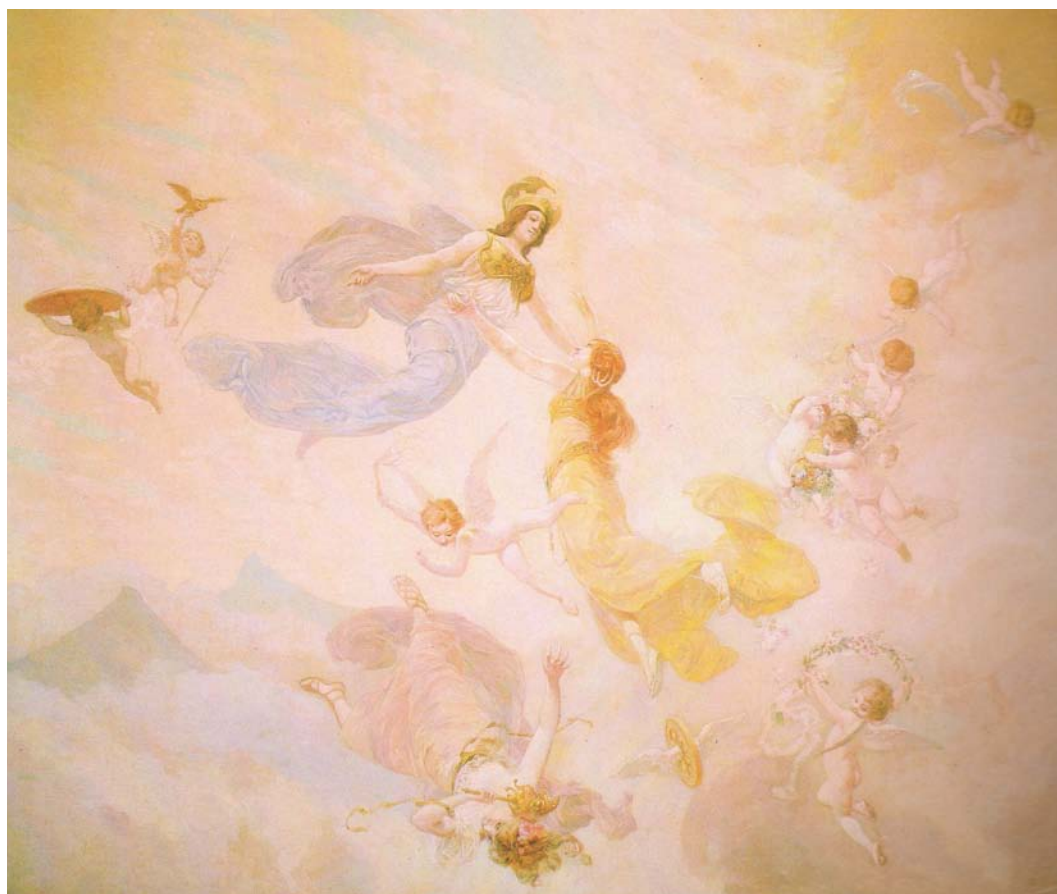
O Palácio das Laranjeiras foi construído entre 1909 e 1914 para servir de residência à família de Eduardo Guinle, empresário carioca de ascendência francesa. O responsável pelo projeto e construção da casa foi Armando Carlos da Silva Telles, arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1908. Provavelmente, a residência de Eduardo Guinle foi um de seus primeiros trabalhos de vulto.

O Palacete Eduardo Guinle apresenta um programa de necessidades bastante característico do modelo de casa burguesa oitocentista: áreas social, privada e de serviços em espaços distintos, cujos usos previstos estavam bem marcados no projeto, e interiores profusamente decorados. Os palacetes de elite carioca da Primeira República brasileira refletiam essa síntese entre as tipologias francesas de casas senhoriais adaptadas às tradicionais formas de habitar brasileiras.

Herdeiro de uma família rica, porém sem tradição, Eduardo Guinle constituiu, por meio da construção de sua imponente casa, uma memória familiar que o distinguiu de seus pares. Erguido durante um tempo de significativas mudanças urbanísticas para a cidade do Rio de Janeiro, o palacete era, assim como os novos edifícios da Avenida Central, emblema de opulência, conforto, beleza e também modernidade. As “picaretas da regeneradoras”²⁸, nas palavras do poeta Olavo Bilac, entusiasmado com o início das grandes obras públicas na cidade, pareciam conduzir o país ao rol das nações civilizadas.

A crença da elite carioca do final do século XIX no progresso e nos valores da civilização se faz presente de maneira alegórica na pintura que orna o teto do vestíbulo do Palacete Eduardo Guinle: no céu do Rio de Janeiro surge a deusa Palas Atenas. Chega por entre as nuvens, com os braços abertos, como se estivesse a dar um longo abraço, vestida com seu belo manto azul esvoaçante. Sua chegada é triunfal. A recepciona uma ninfa de túnica amarela e muitas jóias. Ela sorri; o abraço parece ser iminente. Outra ninfa, com uma túnica cor de rosa, segura um cetro com uma cabeça de bobo na extremidade. Seus cabelos estão desgrehados e o vestido roto. Um cupido a chicoteia e seu movimento anuncia a queda, como se fosse ela

Ilustração 10
A tela de A. P. Nardac.
Por entre as nuvens, os
picos dos morros Dona
Marta e do Corcovado,
outrora avistados dos
jardins do palacete.



sair pelos limites da pintura. Quem será a ninfa de amarelo? Uma alegoria do progresso que chegava a capital federal, ensejado pelo reforma urbana? Será seu nome “República”? E a dona da túnica rosa, será ela o atraso e o opróbrio banidos da cidade civilizada pelas “picaretas regeneradoras” de Bilac? Seria ela o Império do Brasil, extinto em 1889? O vôo de Atena sobre o Rio de Janeiro muito nos pode dizer, em linguagem alegórica, daquele presente, marcado pelas disputas em torno da constituição de uma memória que legitimasse a jovem república e as elites no poder. O Império, associado ao atraso, dava lugar à modernidade do regime republicano, materializada nas fachadas da Avenida Central. A cena parece querer informar aos visitantes ilustres: “Vejam, a civilização já se faz presente em nossa cidade! Sejam bem-vindos!”

- ¹ SEVCENKO, Nicolau - *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 37.
- ² NEEDELL, Jeffrey - *Belle Époque Tropical. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 154.
- ³ “I trust my scrap-book has suggested this already, but you can not stay long in Rio without learning the name Guinle, wich looms with equal prominence in industrial, financial, trading and social circles. Immensely wealthy and enterprising, is the general veredict” BELL, Alured Gray. **The Beautiful Rio de Janeiro**. Londres: Heinemann, 1914. p. 139.
- ⁴ NEEDELL, Jeffrey - *Belle Époque Tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 124-125.
- ⁵ GUINLE, César. Eduardo Guinle – Um Pioneiro. In TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982. p. 116.
- ⁶ GUINLE, César. Eduardo Guinle – Um Pioneiro. In TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982. p. 123.
- ⁷ SANTOS, Paulo - *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981. p. 85.
- ⁸ TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982. p. 118.
- ⁹ Sob a presidência do General Eurico Gaspar Dutra, eleito após o fim da ditadura do Estado Novo.
- ¹⁰ “Pour le service, il est très bom aussi d’avoir des portes de dégagement, car si les domestiques doivent traverser tout l’appartement pour arriver jusqu’à vous, les tapis et les meubles peuvent se ressentir cruellement de ces incessantes promenades.” DEBARRE, Anne, ELEB, Monique - *L’invention de l’habitation moderne. Paris 1880-1914*. Paris: Hazan / AAM. 1995. p. 74.
- ¹¹ TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982.
- ¹² HOMEM, Maria Cecília Naclério - *O Palacete Paulistano e outras formas urbana de morar da elite cafeeira 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 14.
- ¹³ Cabe esclarecer que Programas das Necessidades é um jargão arquitetônico conhecido por indicar a série de atuações que ocorrem no âmbito doméstico ou todos os atos e expectativas do destinatário com relação à residência construída. HOMEM, Maria Cecília Naclério – *Op. cit.*, p. 14.
- ¹⁴ LEMOS, Carlos - *A República ensina a morar (melhor)*. São Paulo: HUCITEC, 1999. p.104.
- ¹⁵ “Chacune de ces pièces doit avoir son entrée spéciale, bien marquée, et un dégagement commode; et em même temps il est bon qu’elles communiquent ensemble par des portes latérales: elles présentent alors une enfilade qui réjouit l’œil et est singulièrement utile pour les grandes réceptions et les bals; elles peuvent ainsi se prêter une aide mutuelle.” DEBARRE, Anne, ELEB, Monique - *L’invention de l’habitation moderne. Paris 1880-1914*. Paris: Hazan / AAM. 1995. p. 70.
- ¹⁶ GUINLE, César. Eduardo Guinle – Um pioneiro. In TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982. p.121.
- ¹⁷ PATTETA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In FABRIS, Ana Teresa (Org.) - *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987. p. 12.
- ¹⁸ O estilo Império é uma variante do neoclássico e surgiu durante o Império de Napoleão Bonaparte. Apresenta a austeridade decorativa do neoclássico ao lado de elementos da antiguidade egípcia, como esfinges, que enfatizam o domínio do Império francês, no início do século XIX, sobre o Egito. JONES, Stephen - *A Arte do Século XVIII. Introdução à História da Arte da Universidade de Cambrige*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- ¹⁹ “Submetidas à mesma racionalização dos prédios, as mansões particulares do século XIX realizam igualmente a separação entre o público e o privado. Acrescentam-lhe elementos atestando uma vida mundana permanente e o luxo permitido por consideráveis possibilidades financeiras. A primeira destas novidades é o bilhar [...] Não há mansão – nem castelo de certa importância – que não esteja munida deste jogo indispensável onde, como nos tempos de Luís XIV, brilharam nome célebres.” GUERRAND, Roger-Henri - *Espaços Privados*. in PERROT, Michelle (org.) - *História da Vida Privada, 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1991. p. 343.
- ²⁰ Os dois irmãos Adam, Robert e James, foram notáveis por suas produções neoclássicas, casas de campo, prédios de apartamentos e decorações de interiores. Baseados em seus estudos da antiguidade clássica, os irmãos Adam acabaram por criar um estilo próprio, que ficou conhecido por *Adam Style*, caracterizado por uma gramática decorativa fundamentada na simplicidade dos elementos clássicos, que se contrastavam com a profusão de ornamentos do Rococó francês. JONES, Stephen - *A arte do século XVIII. Introdução à História da Arte da Universidade de Cambridge*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 40.
- ²¹ GAY, Peter - *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 32.
- ²² JAMES, Henry - *Os espólios de Poynton*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 19 e 20.
- ²³ “Quanto mais se avança o século, mais o apartamento burguês se assemelha, em seu mobiliário, a uma loja de antiguidades onde a acumulação aparece como o único princípio diretor da composição interior do espaço. As mais diferentes épocas e civilizações são mescladas, com a sala de jantar Renascença acotovelando o dormitório Luís XVI, enquanto uma sala de bilhar mourisca dá para uma varanda com ornatos japoneses, tudo em meio a uma superabundância de tecidos, de tinturas, de sedas, de tapetes recobrimdo cada superfície livre.” GUERRAND, Roger-Henri - *Espaços Privados*. in PERROT, Michelle (org.) - *História da Vida Privada, 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1991. p. 335.
- ²⁴ GUINLE, César - Eduardo Guinle – Um Pioneiro. In TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982. p. 121.
- ²⁵ TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982. p. 84.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 84.
- ²⁷ PATTETA, Luciano - Considerações sobre o ecletismo na Europa. In FABRIS, Ana Teresa (Org.) - *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987. p. 15.
- ²⁸ SEVCENKO, Nicolau - *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 44.

BIBLIOGRAFIA

- BENCHIMOL, Jaime Larry - *Pereira Passos, um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.
- BRENNA, Giovana Rosso Del (org.) - *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny / PUC-RJ, 1985.
- CATTAN, Roberto Correia de Mello - *A Família Guinle e a Arquitetura do Rio de Janeiro: um Capítulo do Ecletismo Carioca nas duas primeiras décadas do novecentos*, 2003. Dissertação de mestrado apresentada à PUC-RJ.
- COLQUHOUN, Alan - *Modernidade e Tradição Clássica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne - *Architecture de la vie privée. XVII e XIX*. Bruxelas: Aux Archives D'Architecture Moderne, 1989.

ELIAS, Norbert - *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 v.

FILHO, Nestor Goulart Reis - *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GAY, Peter - *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HOMEM, Maria Cecília Naclério - *O Palacete Paulistano e outras formas urbana de morar da elite cafeeira 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HONORATO, Cezar - *O Polvo e o Porto. A Companhia Docas de Santos (1888-1914)*. São Paulo: Hucitec/Prefeitura Municipal de Santos, 1996.

JAMES, Henry - *Os espólios de Poynton*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

MALTA, Marize - *O Olhar Decorativo. Ambiente domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2011.

NEEDELL, Jeffrey - *Belle Époque Tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PATTETA, Luciano - Considerações sobre o ecletismo na Europa. In FABRIS, Ana Teresa (Org.) - *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987.

PEREIRA, Sonia Gomes - *A Reforma Urbana Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1998.

PUPPI, Marcelo - *Por uma História não moderna da Arquitetura Brasileira*. Campinas: Pontes CPHA/ IFCH, 1998.

RICCI, Cláudia Thuler - *Adolfo Morales De Los Rios: uma história escrita com pedras e letras*. Dissertação de Mestrado, PUC-RJ, 1996.

Idem - *Construir o Passado e Projetar o Futuro: a Arquitetura Eclética e o Projeto Civilizatório Brasileiro. Rio de Janeiro 1903-1922*, 2004. Tese de doutorado apresentada à IFCS/UFRJ.

SCHORSKE, Carl - *Pensando com a História. Indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

Idem - *Viena Fin-de-Siècle. Política e Cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STAROBINSKI, Jean - *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Twentieth Century Impressions of Brazil. Londres, 1913.

TORRES, Mário Henrique Glicério - *Palácio das Laranjeiras*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Sobreart, 1982.

UZEDA, Helena Cunha de - *Ensino Acadêmico e Modernidade. O curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. 1890-1930*, 2006. Tese de doutorado apresentada à EBA/UFRJ.

Palavras-chave

Palacete,
Rio de Janeiro,
mulher,
século XIX

Keywords

Palacete,
Rio de Janeiro,
woman,
nineteenth century

Resumo/Abstract

“O Palacete Carioca”. Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial da elite e a evolução do papel social feminino no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro

O presente artigo propõe um estudo sobre a forma de morar e de pensar os espaços residenciais no final do século XIX e início do XX na cidade do Rio de Janeiro, a partir da relação entre a edificação e o desenvolvimento do papel social feminino. A análise das plantas arquitetônicas e o estudo da alta sociedade, seus hábitos e etiqueta, enfocando no papel social feminino, permite identificar os usos dos espaços domésticos por seus moradores e, assim, definir os papéis formais e informais desempenhados pelos membros das famílias. O objetivo desse artigo é traçar um paralelo entre as transformações ocorridas na sociedade carioca e as modificações na forma de morar, na distribuição dos espaços e na aparência das grandes casas burguesas do fin de siècle no Rio de Janeiro.

“The Carioca Palacete”. Study of the relationship between changes in the elite residential architecture and evolution of the female social role in the late nineteenth century and early twentieth century in Rio de Janeiro

This paper proposes a study of the way of living and thinking residential areas in the late nineteenth and early twentieth century in the city of Rio de Janeiro, from the relationship between the building and the development of female's social role. The analysis of the architectural plans and the study of high society, habits and etiquette, focusing on female's social role identifies the uses of domestic spaces for its residents and thus define the formal and informal roles played by family members. The aim of this paper is delineate a parallel between the changes occurring in Rio society and in the form of living, distribution of spaces and the appearance of large bourgeois houses of the fin de siècle in Rio de Janeiro.

Patrícia Thomé Junqueira Schettino. *Arquiteta e Urbanista, Mestre em Urbanismo pelo PROURB/UFRJ, Doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo NPGAU/UFMG. Professora Adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto.* pathoju@gmail.com

Celina Borges Lemos. *Arquiteta e Urbanista, Mestre em Sociologia pela UFMG, Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Pós-doutorado pela FAU/USP. Professora Associada do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.* celinaborg@gmail.com

“O Palacete Carioca”. Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial da elite e a evolução do papel social feminino no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro

Patrícia Thomé Junqueira Schettino, Celina Borges Lemos

1. INTRODUÇÃO

O arquiteto e historiador Carlos Lemos (1989: 11) afirma que “o interesse de uma residência está muito mais no seu aspecto sociológico, do que nas suas qualidades arquitetônicas decorrentes da técnica construtiva e da intenção plástica”. A partir desse ponto de vista, a presente pesquisa propõe o estudo da casa através de uma visão social, procurando investigar a relação entre o espaço doméstico e a mulher. Veríssimo e Bittar (1999: 21), também apontam para a relação entre a casa e a sociedade, ao defini-la como “o reduto da família e, portanto, seu próprio espelho, refletindo também, numa maneira mais abrangente, a sociedade da qual essa mesma família faz parte, ao mesmo tempo em que é sua geradora”. Dessa forma, estudar a sociedade para entender a casa é fundamental, pois os espaços construídos pelos homens refletem os valores, costumes e crenças de seu grupo social.

Apesar dos vários livros e pesquisas que já foram realizados sobre a casa brasileira, e que muito contribuíram para o conhecimento da mesma, existe uma questão importante e estreitamente relacionada com o desenvolvimento desta tipologia arquitetônica que foi apenas citada por vários autores em seus trabalhos, mas não desenvolvida. Trata-se da importância da figura feminina como agente transformador do espaço residencial. Veríssimo e Bittar (1999: 21) indicam a relação entre a evolução do papel feminino na sociedade e as transformações por que passou e ainda passa a morada no Brasil:

comentar a evolução do espaço de morar é percorrer os corredores das transformações da família brasileira ao longo destes cinco séculos e de uma forma particular, entrever que a mudança

do papel da mulher na sociedade torna-se, de uma forma muito frequente, a alavanca dessas transformações.

É esta lacuna dentro da historiografia da arquitetura brasileira que a presente pesquisa pretende alcançar. Não se tem a intenção de, neste trabalho, discutir as técnicas construtivas ou os materiais utilizados para a construção das moradias, mas sua importância social e sua relação com a mulher.

Descobrir o cotidiano da mulher brasileira no âmbito da casa é tarefa difícil, como reflete Homem (1996: 41): “A historiografia do século XIX refere-se a ela como pouco mais que ociosa, realizando trabalhos leves, dona de pouca instrução e confinada nos interiores de uma casa de aspecto severo e triste”. Veríssimo e Bittar (1999: 22) afirmam que, no Brasil colônia, “mais do que a tradição lusitana, impõe-se uma clausura feminina quase muçulmana, restringindo inclusive a área de circulação das mulheres a espaços internos”. Esse confinamento está diretamente relacionado às senhoras das classes altas, pois nem todas as mulheres poderiam passar os dias dentro de casa se dedicando apenas às tarefas do lar, aos filhos e ao marido. Portanto, a mulher eleita como objeto de pesquisa é aquela pertencente à classe mais alta, pois é ela a mais reclusa dentre todas as camadas sociais e, portanto, a que possivelmente exerceu maior influência na disposição espacial das residências.

A relação entre a mulher e a casa é uma construção cultural e histórica que se iniciou no século XVIII e se tornou uma das características mais importantes da sociedade burguesa do século XIX. Segundo esses princípios, a maternidade deveria ser vista como a realização suprema feminina, sendo o papel de dona-de-casa encarado como essencial para a preservação da família e da sociedade. Dessa forma, o espaço privado passou a ser definido como um lugar essencialmente feminino. A rua significava para o homem a liberdade, o desconhecido, e para a mulher a perda da virtude. Assim, nada mais natural do que pensar que o espaço habitacional poderia ser planejado em favor da prática das atividades domésticas e do conforto da mulher que ali passava a maior parte da sua vida.

O Brasil, na passagem do século XIX para o XX, passou por grandes e profundas transformações em vários setores: econômico, político e social. Essas modificações se deram em decorrência da Abolição da Escravatura, assinada em 1888, da Proclamação da República, ocorrida em 1889, e da adoção dos ideais capitalistas pela sociedade burguesa. Esses fatores influenciaram diretamente no modo de morar do brasileiro, pois foi nesse momento que se consolidou a alteração do programa de necessidades da casa brasileira. A passagem do trabalho doméstico escravo para o livre, a adoção de um modo de vida capitalista e as transformações no papel social da mulher, que é um importante agente transformador do espaço residencial,

contribuíram com as modificações do espaço residencial e têm como consequência a criação de ambientes, novas distribuições espaciais e a necessidade de uma nova concepção de casa.

O objeto de estudo dessa pesquisa são as casas dos setores privilegiados da sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX. Elas se instituem como um meio para se entender a sociedade que estava se construindo então e, principalmente, para definir a importância do papel da mulher pertencente à classe alta dentro da sociedade republicana e sua contribuição para o desenvolvimento do conceito de morar no Brasil. As casas analisadas se localizam, predominantemente, no bairro de Botafogo, conhecido como um bairro aristocrático da cidade do Rio de Janeiro, o preferido por quase todos os que possuíam recursos, principalmente a partir de 1880 (ABREU, 1988).

A busca pelos projetos arquitetônicos das casas da elite carioca foi realizada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro onde se encontram os pedidos de aprovação para construção na cidade até a década de 1930. As plantas escolhidas deveriam ter a data do pedido de licença entre 1888 e 1920. Outro critério de seleção diz respeito à localização, preferencialmente em Botafogo, mas não exclusivamente. Exemplos excepcionais, alguns ainda existentes, localizados fora do bairro figuram na lista das casas selecionadas, como o antigo Palacete Eduardo Guinle, hoje Palácio Laranjeiras localizado no bairro de mesmo nome e a Casa de Arte e Cultura Julieta de Serpa, construída na Praia do Flamengo pela família Seabra. Foram vistos aproximadamente mil documentos, desses, cento e trinta e seis foram inventariados. Dentre essas casas, a partir de critérios estabelecidos como implantação em centro de terreno, fachada trabalhada seguindo os conceitos do Ecletismo, distribuição à francesa e cômodos tipicamente burgueses (*boudoir, toilette*, bilhar, biblioteca, etc.) foram selecionadas aproximadamente vinte residências que foram analisadas mais profundamente.

O objetivo final desta pesquisa é traçar um paralelo entre as transformações ocorridas dentro da estrutura social no Rio de Janeiro, com enfoque no papel social feminino, e as modificações na forma de morar, na distribuição dos espaços e na aparência das residências. Ao encontrar a mulher pertencente à elite carioca, transformada em “rainha do lar” pela literatura, religião, política e ciência, nas grandes casas burguesas do *fin de siècle* no Rio de Janeiro, e investigar sua influência na concepção dos espaços domésticos e do conceito de morar, torna-se possível a identificação dos pontos que reforçam a hipótese apresentada de que a mulher deve ser considerada um agente transformador do espaço residencial.

2. A SOCIEDADE CARIOCA DO FINAL DO SÉCULO XIX

A *belle époque* carioca se inicia em 1898, com a recuperação da tranquilidade política e do poder pelas elites, após um período de instabilidade política e econômica. Essa mudança

de clima afetou o meio cultural e social, possibilitando o desenvolvimento de uma vida urbana elegante. A *belle époque* significou a continuidade do passado colonial, assim como o potencial de mudança do período. Needell (1993) elenca alguns fatores que influenciaram a formação da elite carioca no final do século XIX, como o aumento da população urbana, o impacto contínuo das ideologias e dos modelos de comportamento europeus, o surgimento de novas oportunidades, interesses e empreendimentos e a maior independência em relação à tradicional elite rural. A elite carioca nesse momento era formada, principalmente, por republicanos e abolicionistas, profissionais liberais e empresários.

De uma forma geral, apenas as famílias de posses e posição tinham acesso à educação secundária durante o Império e isso se estendeu ao período inicial da República. A educação dos filhos das famílias abastadas começava em casa sob o comando dos pais ou de um tutor, geralmente europeu. Quando atingiam uma idade adequada, as crianças eram mandadas para o colégio, o objetivo do ensino era proporcionar aos alunos maior contato com a cultura europeia, isto se dava através do estudo em textos em francês ou traduzido deste idioma, e dos professores, quase sempre europeus com influência da cultura francesa.

A educação dos rapazes focava em sua formação enquanto burocratas ou políticos e, geralmente, incluía uma passagem pela faculdade de direito no Recife ou em São Paulo. A princípio, a educação feminina se restringia à instrução em casa dada pelos pais ou preceptores, poucas frequentavam os colégios de freiras que foram se firmando ao longo do século XIX ou as pequenas turmas organizadas por mestres estrangeiros. Uma pequena parte das moças da elite viajava à Europa para estudar em escolas de conventos franceses. O ensino dado às futuras senhoras da alta sociedade visava seu refinamento com o intuito de atrair um noivo de respeito e posição. Não havia motivos para permitir o acesso das mulheres à educação além do necessário à execução de suas funções familiares e da restrita participação nos eventos sociais. Muitos viajantes europeus escreveram sobre a ignorância, falta de habilidade na conversação e timidez das mulheres brasileiras, como é o caso da observação feita por um visitante inglês, em 1882:

Os brasileiros são um povo muito obtuso, as mulheres mais ainda que os homens (...) suas maneiras não são refinadas, nem a língua lhes possibilita a conversação polida nas reuniões sociais. Na verdade, quando os homens e as mulheres se encontram na chamada sociedade, elas nunca parecem conversar. Mas todas as mulheres tocam piano. Aparentemente, é só o que sabem fazer (Burke & Staples *apud* NEEDELL, 1993:162).

Para melhorar o acesso à educação das filhas da elite, a condessa Monteiro de Barros,

trouxe para o Brasil, em 1888, a *Congrégation de Notre Dame de Sion* com a intenção de montar uma escola feminina nos moldes dos colégios de freiras francesas, em especial o *Sacré Coeur* de Paris. O *collège* seguia a linha pedagógica francesa, mas também tinha objetivos voltados para a catequização das alunas, sendo elas educadas para exercerem adequadamente a representação social da religião católica apostólica romana. O currículo do Sion era bastante variado constando do estudo profundo do português e do francês, literatura e história da França, inglês e latim, história da arte, da música, do Brasil e geral, da ciência, da filosofia e da Igreja, biologia, história natural, zoologia e mineralogia, geografia, geometria, matemática, física e química. O curso tinha a duração de cinco anos e possuía o ensino do desenho como obrigatório, sendo a música e a pintura disciplinas facultativas. Ele logo se tornou a melhor e a mais exclusiva escola para meninas de “boa família” que se distinguiam das demais mesmo entre as damas da alta sociedade.

O ensino do Colégio Pedro II, exclusivo para meninos, do Sion e de outros da mesma categoria, tinham como objetivo fazer com que os estudantes adquirissem a cultura europeia. Seus alunos viviam separados da realidade local, inteiramente isolados das camadas média e pobre da sociedade tanto no campo quanto na cidade. A educação nos moldes franceses adotada por essas instituições trazia com ela a visão de mundo dos europeus, onde as culturas das antigas colônias eram vistas como desprezíveis. Assim, as crianças educadas dentro desse padrão aprendiam a desprezar seu próprio meio cultural. A educação no exterior ou em escolas no país, mas nos moldes europeus, e as frequentes viagens internacionais levaram a classe elevada brasileira a desenvolver um verdadeiro horror por tudo o que se relacionasse ao Brasil e a um desconhecimento absoluto das questões nacionais. Como afirma Broca (1960: 92), “o chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris, numa atitude afetada e nem sempre inteligente”.

A imprensa lamentava a precariedade da vida noturna carioca, com pouco ou nenhum teatro “decente”, e da falta de público nos raros eventos. Parte do desinteresse por eventos públicos deriva do costume, nas famílias abastadas, de promoverem reuniões entre amigos e parentes com música e dança em suas próprias casas, um remanescente das tradições coloniais quando a vida social era uma extensão da vida familiar. Os salões desempenhavam um importante papel para a elite, possuíam função simbólica e prática, pois tanto serviam para adquirir e mostrar prestígio associado ao domínio da cultura europeia, quanto como cenário propício aos contatos discretos e conversas importantes sobre negócios e política (NEEDEL, 1993). As figuras de destaque da sociedade quase sempre comandavam eventos nos salões residenciais, que contribuíam para uma carreira bem sucedida. Saber receber era fundamental e esse era o papel da esposa e das filhas, responsáveis pelo entretenimento e

bem estar dos convidados. Nessas ocasiões as moças “casadoiras” e as dedicadas esposas mostravam seus dotes recitando poesias, cantando e tocando piano.

Na *belle époque*, as grandes recepções eram promovidas, principalmente, por profissionais liberais e homens de negócios, poucos políticos ofereciam esses eventos. A alta sociedade possuía uma vida de luxo e requinte, baseada preponderantemente em modelos culturais estrangeiros e, assim como nos demais elementos da vida da elite carioca, os salões nacionais eram uma cópia dos salões literários franceses. Nas salas e salões disputavam-se cargos e privilégios, estreitavam-se alianças, tramavam-se candidaturas e plataformas políticas, estimulavam-se intrigas e estabeleciam-se compromissos matrimoniais. Essas recepções possuíam todo um aparato formal que se iniciava com o envio de convites personalizados seguidos pela confirmação de presença pelos convidados. Um rígido padrão de moralidade incluía protocolos sobre a arte da conversação, códigos de etiqueta e boas maneiras, gestos e medidas, cuidadosa exibição de *toilettes*, tudo isso dentro de um ambiente que exibia os símbolos do prestígio, da cultura e da superioridade social do anfitrião.

Entretanto, não apenas os homens comandavam os animados salões cariocas, algumas mulheres não se restringiam ao papel secundário e também organizavam eventos muito famosos na cidade. Como é o caso de Laurinda Santos Lobo, famosa por sua grande fortuna e considerada a rainha do chamado *grand monde* carioca por suas recepções, consideradas as maiores do Rio de Janeiro. Abria seus salões no bairro de Santa Teresa no dia quatro de cada mês e oferecia um chá aos domingos, foi mecenas de vários artistas e literatos que frequentavam sua casa. Apesar de sua popularidade e de possuir um dos salões mais notáveis de sua época, a Sr^a Santos Lobo foi uma exceção, na grande maioria dos casos os homens assumiam a responsabilidade de promover esses eventos.

Ao longo do século XIX, a alta sociedade se tornou cada vez mais complexa e luxuosa em consequência do aumento da riqueza, do contato com a Europa e da urbanização. As recepções oferecidas nos salões das elites não mais se restringiam ao círculo familiar e amigos próximos, mas se abriam a estranhos que possuíssem algum mérito pessoal e dominassem as regras de etiqueta. A imprensa divulgava amplamente esses eventos que denotavam a dissolução de certos rituais tradicionais e valorizavam as virtudes individuais, o talento e o capital cultural.

Até as últimas décadas do século XIX, a vida das mulheres da elite sofria restrições. Quando adolescentes eram prometidas em casamento e aprendiam o que a sociedade exigia delas. Os tutores estrangeiros ensinavam às filhas das famílias abastadas a maioria dos conhecimentos convenientes a uma dama da sociedade como um pouco de francês, português, piano, dança e canto entre outros dotes. As moças tinham poucas oportunidades

de sair de casa e quando o faziam acontecia sob a vigilância de parentes preferencialmente do sexo masculino. A igreja e as reuniões domésticas eram os locais onde jovens de ambos os sexos poderiam se encontrar. Entretanto, a subordinação feminina a pais e a maridos não significa falta de importância dentro da estrutura patriarcal, a posição da mulher é tanto central quanto dependente.

Ao longo de todo o século XIX e início do XX, as mulheres da elite foram responsáveis pelo funcionamento da casa, o que não poderia ser considerada uma tarefa simples visto o tamanho das residências, o número de funcionários domésticos, o abastecimento e a preparação dos alimentos, o cuidado com os homens, as crianças e os convidados. Além da administração doméstica, as mulheres eram as figuras principais na alta sociedade, todas as atividades sociais da elite requeriam a presença feminina. Seu comportamento, roupas e joias nos eventos eram indicadores do *status* familiar.

Os bondes, implantados em 1868 no Rio de Janeiro, possibilitaram às mulheres, pela primeira vez, saírem de suas casas nos bairros residenciais e ir ao centro da cidade para fazerem compras principalmente de artigos de luxo importados. Não apenas o bonde permitiu uma maior mobilidade feminina, mas também os vapores para a Europa. Assim, as mulheres começaram a adquirir um maior refinamento e conhecimento do mundo fora do lar. Apesar dessas mudanças, algumas virtudes femininas mantiveram sua posição como fundamentais, o conhecimento de francês, dança, piano, canto, declamação e moda. A esses predados se juntaram outros, como conhecer línguas estrangeiras além do francês, um contato maior com a literatura, a ópera e o teatro e uma postura de maior segurança no trato com os homens, mesmo com os estrangeiros. Escritores do começo do século XX perceberam as mudanças na educação e no comportamento da mulher brasileira, como relata Carvalho *apud* Needell (1993: 163, 164), em 1911:

A carioca está preparada para todas as exigências da vida contemporânea. Joga o *tennis* e o *bridge*, discute política e arte, guia um auto e monta a cavalo, com o mesmo desembaraço com que faz as honras de uma sala. (...) em suma, possui o dom fascinante de saber vestir-se, andar, sorrir, olhar e falar.

Na década de 1910, as mulheres iam sozinhas às compras no centro. Elas frequentavam as lojas elegantes localizadas, principalmente, nas ruas do Ouvidor e Gonçalves Dias e depois iam tomar chá nas confeitarias, como a Cavé, a Lallet, a Alvear e a tradicional Confeitaria Colombo. Entretanto, elas não deveriam conversar abertamente com homens, conhecidos ou não, pois apesar dos avanços nos costumes ainda prevalecia o sistema patriarcal como é

possível perceber no relato de Nabuco (2000: 78), sobre as primeiras décadas do século XX: “Era comum ver famílias na rua com o chefe caminhando na dianteira. Os maridos deviam mostrar-se ciumentos e prenderem bem as mulheres. Por isso, poucas delas, que não fossem de certa idade, pareciam sentir-se à vontade quando conversavam com homens”. A palestra nos espaços públicos entre pessoas de sexo oposto não era proibida, mas deveria ser evitada para não gerar falatório e maledicências que poderiam denegrir a reputação da mulher e de sua família.

O casamento era uma estratégia da elite para se proteger dos reveses econômicos, ele servia para unir fortunas e poder. O Rio de Janeiro desempenhava um papel fundamental para as famílias provincianas que queriam realizar um bom casamento e, com isso, aumentar seu *status*. Era o local certo para se encontrar um rapaz ou uma moça de boa família que garantiria prestígio, poder ou dinheiro. As possibilidades de alianças realizadas com grupos familiares influentes ampliavam à medida que os membros das famílias se mantivessem respeitáveis e residentes na capital. Entretanto, não bastava a realização de um bom matrimônio, depois do casamento era preciso manter o *status* do casal na sociedade e isso dependia de como ele se comportava em público, como recebia e sua posição nos círculos familiares e íntimos.

O estudo dos hábitos e costumes da elite carioca da virada do século XIX mostrou uma classe de novos ricos, cuja fortuna estava relacionada às profissões urbanas, à especulação financeira e aos grandes empreendimentos comerciais e industriais; associada à antiga aristocracia rural que assumiu uma nova postura desvinculando-se de sua antiga imagem ligada ao campo e à produção agrária. O processo de europeização da sociedade brasileira iniciado com a chegada de D. João VI, em 1808, recebeu novo estímulo através do desejo da burguesia ascendente de se tornar “civilizada”, adotando a língua e os costumes franceses.

3. O PALACETE CARIOCA

De meados do século XIX até meados do século XX, o Brasil foi o principal produtor de café do mundo e as exportações atingiram seu auge no final do século XIX. A elite agrária enriquecida passou a adotar costumes tipicamente franceses incluindo, não somente expressões verbais, etiqueta social e moda, mas também a decoração e o luxo característico da França do século XIX. O aumento das importações nesse período demonstra o alto consumo dos produtos considerados de luxo que iam desde utensílios domésticos, passando pelos objetos de decoração até alimentos. As camadas mais privilegiadas da sociedade almejavam ser civilizadas, ou seja, adquirir a *civilité* francesa (HOMEM, 1996). Além de produtos, a riqueza do café também trouxe arquitetos, pedreiros e materiais de construção do exterior.

O aumento das importações de produtos industrializados ampliou o contato com a

Europa, tanto do ponto de vista industrial quanto comercial, provocando alterações no modo de vida urbano brasileiro, influenciado diretamente pela cultura europeia. O primeiro segmento social a se adaptar a elas pertence às camadas privilegiadas da sociedade, depois as camadas média e baixa foram se adequando numa clara imitação do modelo europeu já empregado pela elite. Dessa forma, mesmo após a independência manteve-se uma relação de “colonizados” e “colonizadores”, agora dentro de um processo civilizador que tem a casa e seus usos como forma de manifestação dessa nova cultura (HOMEM, 1996). A urbanização e a adoção de práticas sociais típicas da burguesia europeia modificaram os hábitos cotidianos dos brasileiros.

O palacete eclético é uma manifestação do processo civilizador e se definiu na República com a instituição da higiene pública e da separação dos papéis sociais masculino e feminino. A adoção dessa tipologia arquitetônica se adequava à ideologia da época de tentar “civilizar” os hábitos da população e servir de representação a uma nova fase na história do país. Os palacetes do final do século XIX se caracterizavam pelo jardim e pelo uso de várias referências arquitetônicas, refletiam o apuro do emprego de técnicas construtivas e associavam a linguagem arquitetônica ao desejo da elite de estar em sintonia com a cultura europeia.

O desenvolvimento urbano e do modo de vida burguês influenciaram na disposição dos espaços internos das moradias, deixando-as mais aconchegantes. Reis Filho (1997) afirma que as primeiras residências urbanas com nova implantação afastada dos limites do terreno surgiram após o fim do tráfico de escravos e o início da imigração europeia, do desenvolvimento do trabalho remunerado e do transporte ferroviário. Essa tendência se tornou absoluta após a Abolição e a Proclamação da República, mas as mudanças aconteceram paulatinamente, à medida que se tornava visível as vantagens do distanciamento das laterais do lote. Aos poucos, além dos afastamentos laterais foi surgindo o recuo frontal. As casas com afastamentos laterais e frontal, implantadas em centro de terreno e em meio a jardins se limitavam às classes privilegiadas.

Com a maior aproximação com a cultura europeia, a varanda associou-se ao jardim de inspiração inglesa, francesa e oriental através de um espaço alpendrado que se abria para o público, descortinando, discretamente, a família brasileira. Os jardins seguiam, geralmente, o modelo formal francês, com a presença de elementos como quiosques, grutas ou lagos com pontes, de inspiração nas culturais chinesa e japonesa. Importavam-se da França os jardineiros e as plantas, especialmente as rosas. As flores tropicais despertavam pouco interesse entre os brasileiros, mesmo a exótica orquídea. O desejo de europeização, portanto, não se restringiu aos espaços internos nas grandes residências da alta burguesia, os jardins deveriam estar em conformidade com o tratamento das fachadas e da decoração dessas construções.

A varanda no período colonial possuía função de amenizador do clima tropical ao evitar a incidência do sol diretamente nas paredes da casa, mas nos palacetes ecléticos esse ambiente, um misto de interior e exterior, proporcionava uma ampliação dos cômodos e uma maior ligação entre a moradia e o jardim, que havia se tornado um elemento obrigatório nas habitações das famílias mais abastadas. Balcões, *loggias*, terraços cobertos ou descobertos e varandas aparecem em quase todos os projetos arquitetônicos pesquisados e geralmente fazem parte da sala de jantar ou da sala de visitas. Quando existentes no pavimento superior podem estar vinculados aos quartos de dormir ou de vestir.

O modo de vida surgido no final do século XIX, trouxe com ele necessidades diversas que requeriam um novo programa residencial mais adequado à nascente sociedade burguesa brasileira. A transformação dos hábitos sociais implicou na ampliação desse programa adicionando a ele variadas salas para diversos fins, espaços destinados à vida social intensa que a elite almejava. A especialização dos papéis sociais exigiu novas disposições espaciais, modificando a configuração do espaço doméstico que mudou em tamanho, estrutura e função. Frente aos novos programas de necessidades, os cômodos, antes unidos entre si, separaram-se a fim de oferecer maior intimidade. Surgiram espaços de distribuição e circulação, intensificando a hierarquia de classe e gênero, proporcionando privacidade ao unir e isolar os compartimentos através de vestibulos, *halls*, saguões, antecâmaras, corredores e escadas. Foram criadas barreiras reais e simbólicas reforçando limites sociais, controlando acessos, restringindo a circulação e separando áreas públicas de privadas. A ordem deveria ser observada e os criados, preferencialmente brancos, viviam em espaços separados dos patrões, exceto a governanta, preceptora das crianças, que poderia possuir um aposento junto à zona de repouso familiar.

Nos interiores dos palacetes, os aposentos se diferenciavam segundo seu valor simbólico demonstrado através de sua aparência europeia. Os cômodos voltados para as atividades sociais, como a sala de visitas, de jantar, de bilhar, biblioteca e saguão de entrada possuíam mobiliário e decoração de gosto europeu. Representavam a posição socioeconômica da família e para isso exibiam o gosto e o luxo convenientes aos valores em moda. Os aposentos de uso exclusivo da família apresentavam decoração menos requintada, sendo admitidos neles apenas parentes muito íntimos. Na copa ou sala de almoço as refeições eram menos formais, a comida era servida toda de uma vez e não à francesa, a não ser nas famílias mais acostumadas com a vida na Europa. Mesmo nesses casos, era comum deixar as travessas de arroz e feijão em cima da mesa e serem servidos pelos criados as demais guarnições e os pratos principais. Assim, ao passar de um aposento a outro mudava-se a expressão cultural, sendo o formal europeu e o familiar, brasileiro.

A valorização da decoração dos interiores através da utilização de papéis de parede, pinturas ornamentais de forros, folhas de portas e janelas, tapeçarias, cortinas, espelhos e um mobiliário mais atualizado e complexo introduziam condições de conforto e ordenação formal. Nos interiores das residências burguesas encontravam-se inúmeras peças de valor em prata, bronze, cristal e porcelana, cortinas, reposteiros, papéis de parede e pinturas. Vitrines exibiam peças de valor histórico ou arqueológico adquiridas em viagens ao exterior. A importância da variedade dessas obras de arte, representantes de diferentes culturas e períodos históricos, estava na necessidade de transmitir uma imagem do proprietário da casa e de sua família como pessoas cultas e entendedoras de arte e história. A autenticidade das peças também era considerada fundamental em um ambiente em que as reproduções e cópias se tornaram acessíveis a classe média. O piano não deveria faltar, ele era o símbolo da cultura musical dos moradores e demonstrava o gosto e o refinamento da família. Somando-se a tudo isso, a ordem, a meticulosidade, a limpeza e para finalizar o ambiente doméstico burguês, encontrava-se pela casa objetos evocativos das prendas femininas, como xales, bordados e pinturas feitos pela dona da casa.

Nas residências abastadas existia uma intensa especialização dos cômodos, cada aspecto da vida privada da família deveria se desenvolver em um determinado espaço não havendo superposição de funções. A sala de estar, por exemplo, se desmembrou em: sala de recepções, sala de visitas, de música, de estar, da senhora, de jogos, de estudos, bilhar, *fumoir*, biblioteca, gabinete, entre outros. As atividades se realizavam em setores bem definidos: os serviços na cozinha, no porão e nos fundos; o estar no térreo ou no jardim e o repouso, quando havia dois andares, no pavimento superior. Essas três zonas se comunicavam através do hall ou vestibulo, esse tipo de circulação, herdado dos *hôtels* franceses, evitava um maior contato entre patrões, visitas e criados.

O mapeamento da casa com suas funções e implantação reflete a estrutura da sociedade. Essa compartimentação expressa códigos que regiam o universo burguês e, conseqüentemente, os papéis sociais rigidamente definidos daqueles que moravam e trabalhavam na residência. Os cômodos se encontravam separados por função, mas também entre homens, mulheres e crianças. Pela primeira vez a mulher ganhou um cômodo só para si onde realizava seus trabalhos manuais, comandava os trabalhos domésticos e recebia visitas pessoais. O marido ganhou a sala de bilhar, a biblioteca, o *fumoir*. Além disso, ele manteve da casa colonial o gabinete, geralmente localizado na frente e com entrada independente, sendo a princípio, utilizado pelos profissionais liberais como consultório ou escritório. Com a separação do espaço doméstico e do trabalho masculino, passou a ser o local onde o senhor lia seu jornal pela manhã, guardava livros e documentos, tratava de assuntos reservados e onde a

mulher e os filhos tinham acesso restrito. A pesquisa sobre os projetos arquitetônicos dos palacetes burgueses cariocas da Primeira República demonstra que, em todas as residências catalogadas, encontra-se ao menos um aposento caracteristicamente masculino, na maioria dos casos, o gabinete. Em contrapartida, apenas algumas casas possuem a sala da senhora ou sala de costura, ambientes destacadamente femininos, e quando encontradas, as salas femininas se localizam geralmente no porão junto ao setor de serviço ou entre este e o setor social no primeiro andar.

É comum encontrar vários cômodos masculinos em uma mesma residência, mas aposentos femininos quando aparecem são em menor número, geralmente apenas um, sendo o *toilette* a peça feminina mais encontrada nas plantas analisadas, seguido de perto pela sala de costura. Esse pode ser interpretado como um cômodo feminino, porém, muitas vezes são encontrados dois *toilettes* ladeando o mesmo quarto, em alguns projetos esses aposentos são nomeadamente definidos para o uso da senhora e o outro para o senhor. Dessa forma, o mesmo não pode ser considerado exclusivamente voltado para o uso da mulher, sendo também utilizado pelo homem. Esse cômodo também pode receber outras denominações como quarto de vestir, toucador ou *boudoir*. Quando aparecem dois cômodos femininos em uma mesma residência, eles são, na maior parte dos casos, o *toilette* e a sala de costura. Houve poucas referências à sala de senhora propriamente, apenas três projetos apresentavam uma peça com esta denominação. Em algumas casas foram encontrados oratórios, esses podem ser incluídos na lista de aposentos femininos, pois a devoção das mulheres era mais estimulada e mais comum do que a dos homens, influenciados pelo pensamento humanista e cientificista característicos da época. A sala da senhora ou sala de costura possui, em geral, duas localizações, em posição limítrofe entre o setor social e o de serviço ou no porão junto a outros aposentos com função de serviço. Entretanto, neste último caso, essa sala feminina é sempre denominada de sala de costura e não de sala da senhora.

Considerando o *toilette* como cômodo feminino, parte dos projetos apresentam aposentos voltados para ambos os sexos, em quase o mesmo número de casos registra-se apenas ambientes de uso exclusivamente masculino, o mais comum deles é o gabinete ou escritório. Esse cômodo geralmente possui entrada independente para uma varanda ou vestíbulo, permitindo o acesso de estranhos sem que estes passem pelo interior da residência. O segundo cômodo masculino mais frequente é o salão de bilhar, em seguida, vem a biblioteca e, com menos aparições nos projetos, o *fumoir*. Cômodos voltados para a prática da fotografia estão contemplados em alguns projetos, o que aumenta o rol de ambientes que abrigam atividade masculina dentro do espaço doméstico. As casas onde se encontram esses aposentos pertencem à classe mais abastada da sociedade carioca, portanto, a prática da

fotografia nesses casos, provavelmente, se limitava a um *hobby* do proprietário e não a sua atividade profissional.

Na casa burguesa, a zona de estar se tornou a parte mais importante. O número e o tamanho dos cômodos do setor social variam ao longo dos séculos com a introdução da prática de receber e com a valorização dos centros urbanos e do papel social da mulher. A área social se dividia em diversos salões com funções específicas: *hall*, recepção formal, estar, jogos, *fumoir*, música, escritório, gabinete, etc., mas também poderia haver salas sem uma finalidade definida sendo denominadas segundo as cores ou estilos que possuíam, como por exemplo, sala Luis XVI, salão vermelho e assim por diante. Nas salas e salões das residências, espaço de comunicação entre esfera pública e privada, a mulher era a figura principal. Nesse ambiente exibiam-se a riqueza, a opulência e a educação da família e dos convivas. Nesse momento, ampliaram-se as áreas a que os visitantes tinham acesso e acentuou-se a divisão entre o setor social e o íntimo, onde estranhos não tinham permissão para entrar.

O gabinete de trabalho se constituía no lugar onde o dono da casa recebia os amigos, clientes e mesmo desconhecidos, devendo, portanto, estar ligado diretamente ao vestíbulo evitando a entrada de estranhos em outras peças da residência. A sala de bilhar, importante peça de sociabilidade masculina nas residências oitocentistas, se localizava preferencialmente em uma extremidade da casa, assegurando-lhe independência e permitindo que os convidados fossem a ela conduzidos sem passarem pela recepção. Em grande parte dos projetos pesquisados, essa sala se encontrava no porão e possuía entrada privativa, o que reforça sua independência com relação aos demais cômodos.

O salão, designação francesa de uma peça da habitação do século XIX destinada à recepção de visitas e à sociedade mundana, se destacava na área social. Cômodo de representação onde se concentrava a riqueza da habitação, segundo Carvalho (2000) era a sua parte mais decorada e teatral. A *salle a manger*, ou sala de jantar se destinava às refeições da família e dos convidados. O *office*, *service* ou copa se constituía em uma peça de serviço localizada ao lado da sala de jantar, local em que os criados preparavam as porções que seriam servidas e para onde retornavam os pratos, talheres e copos utilizados nas refeições. Esse cômodo deveria estar ligado diretamente à sala de jantar e o mais próximo possível da cozinha, essa solução foi utilizada em quase todos os projetos arquitetônicos analisados. Porém, nem sempre a disposição ideal era obedecida, em alguns casos a copa ou *office* se encontra distante da sala jantar.

A divisão dos espaços residenciais, altamente simbólica, reforçava as relações de poder intra e intergrupos. Os ambientes se tornaram mais controlados, o comportamento mais codificado e as relações sociais mais formais. Dessa forma, a casa se transformou em

instrumento, tanto para a demarcação de papéis sociais quanto para assegurar e fortalecer diferentes redes de aliança. Nesse contexto, a sala de jantar assumiu um papel fundamental como palco de representação social, se tornando um cômodo imprescindível às novas formas de morar da elite urbana. Durante o século XIX, juntamente com a sala de visitas e os salões, a sala de jantar assumiu o papel de espaço de exibição, de representação, predominantemente masculino, onde as alfaías da família, símbolos de prestígio e superioridade social eram expostos aos olhos dos visitantes. Era o dono da casa que comandava todo o espetáculo que tinha como objetivo principal a consolidação de vínculos e a formação de novas alianças. Segundo Andrade Lima (1995), em oposição à exibição masculina, se encontravam as tarefas da mulher como o processamento da comida realizado na cozinha, local especializado e exclusivamente feminino, transformado em espaço de rejeição, separado dos demais cômodos, localizado em áreas como fundos, subsolos e porões nos recônditos das casas. Fazia um contraponto à sala de jantar, sendo geralmente suja, fumacenta, mal cheirosa, onde as alfaías finas eram substituídas por grosseiras louças de barro, pesadas panelas de ferro ao lado de vegetais e animais que ali seriam transformados em saborosas refeições.

A biblioteca possuía um valor simbólico nas casas burguesas, local onde se guardava o conhecimento e a erudição e, assim como a sala de visita, tinha importância na composição da imagem pública da família. Os livros e os objetos de arte conferiam a respeitabilidade e a consideração tão almejadas pela burguesia. Entretanto, esse cômodo também servia como sala de trabalho comum para toda a família, podendo se localizar no térreo, próximo ao setor social e de representação, ou no andar superior, pavimento reservado aos cômodos íntimos. Nos projetos selecionados, a biblioteca pode ser encontrada no porão ou no primeiro pavimento fazendo parte do setor social, assim como no andar íntimo, junto aos quartos.

Os quartos faziam parte dos “apartamentos” da família sendo agrupados entre si, mantendo independência da parte pública da casa, devendo ser arejados e iluminados até o meio-dia. A alcova não era recomendada, pois contrariava os preceitos higienistas e a forma mais adequada era a retangular (CARVALHO, 2000). O apartamento compreendia, além do quarto, *cabinets de toilette*, *cabinets d’aisances*, *bains*, *garde-robes* e *lingerie*. Os gabinetes de *toilette* se abriam para os quartos e também possuíam uma porta de serviço para entrada e saída dos criados. Eram abastecidos por água corrente, de preferência quente, que alimentava o *meuble-toilette*, ou seja, a pia. As salas de banho deveriam ser claras e aquecidas e estarem próximas aos quartos, os gabinetes sanitários eram os cômodos onde ficavam as bacias sanitárias. A *lingerie* ou rouparia deveria ser clara e possuir armários para a roupa branca, lençóis, toalhas e peças pessoais íntimas. Frequentemente, ela era servida por uma *femme de chambre* ou de uma doméstica encarregada de acomodar e passar a roupa branca. Estar

próximo aos quartos era uma condição imprescindível a esse cômodo, por isso, em todos os projetos arquitetônicos estudados em que há uma rouparia ela se encontra próxima aos quartos, geralmente nos fundos do andar superior e ao lado da escada de serviço.

Nas salas íntimas, quartos, cozinha, copa, *toilette* e banheiro predominava o comportamento informal, área reservada ao repouso, à intimidade familiar e às atividades biológicas, à higiene corporal e aos serviços domésticos, com circulação permitida apenas à família e parentes próximos e proibida a estranhos. O porão, utilizado a princípio para manter a casa longe da umidade do terreno, se tornou habitável e abrigava tudo o que fugia do programa original: quarto dos criados, sala de estudos, de brinquedos, adegas, depósitos de malas, baús, móveis, sala de passar e engomar, lavanderia e, em alguns casos, a cozinha.

O espaço doméstico se modificou nesse período, tanto por conjunturas sociais, quanto econômicas. O uso das casas não estava mais apoiado no sistema escravista e as instalações hidráulicas, mesmo que primárias, dispensavam grande parte do trabalho braçal antes executado pelo escravo. Nas cidades mais importantes, especialmente no Rio de Janeiro, crescia o desprestígio dos hábitos tradicionais com a valorização de novos costumes ligados a utilização de empregados assalariados, geralmente europeus, que prestavam serviços especializados. Os novos trabalhadores domésticos, preferencialmente brancos, possuíam acomodações nos porões, nas mansardas ou ao lado da cozinha. As cavalariças deram lugar à garagem, construída em puxado junto aos apartamentos dos empregados e os depósitos, formando um conjunto separado da construção principal. São vários os projetos em que há uma construção destinada a servir de abrigo para o automóvel particular, modernidade adotada pela classe alta carioca na primeira década do século XX. A maioria estava associada aos aposentos dos empregados, à lavanderia e depósitos, sempre em edificação separada da casa principal, nos fundos do terreno.

Veríssimo e Bittar (1999) afirmam que a cozinha só se modificou realmente no final do século XIX com a Abolição, a importação de produtos manufaturados e com a chegada de imigrantes europeus. É nesse momento em que há uma maior presença da mulher branca no setor de serviço, seja ela a dona da casa ou a empregada. Com a introdução de novos materiais, a cozinha não precisava mais ficar afastada da casa e passa a se localizar dentro do corpo principal da construção. A localização da cozinha variava, podendo ser no porão, que possuía pé-direito alto e se comunicava com o andar superior através de uma escada, em alguns casos um monta-carga transportava a comida. Esse modelo apresenta uma rígida separação entre o serviço e o estar e foi copiado dos palacetes europeus, sendo possível graças à existência de novos equipamentos domésticos, como a coifa e o monta carga. Em dois projetos para residência da elite carioca da Primeira República foram encontradas cozinhas localizadas em

andar diverso da sala de jantar. Em ambos os casos parece haver um monta carga ligando a cozinha à copa no pavimento superior. Na realidade, essas cozinhas não se encontram em um andar que se possa considerar como porão, pois não estão nem mesmo parcialmente enterrados, elas se localizam no andar térreo e possuem ventilação e iluminação adequadas a seu funcionamento. No caminho entre a cozinha e a sala de jantar poderia haver a copa ou *service* que funcionava como local de distribuição e onde, geralmente, se encontrava um pequeno fogão a gás para esquentar as refeições antes de serem servidas. Apesar das inovações importadas da Europa, a disposição mais comum era a cozinha no térreo, nos fundos da casa, junto da despensa e do quarto de empregada, com ligação com a copa que, por sua vez, se comunicava com a sala de jantar.

O palacete possuía todos os serviços urbanos: água encanada, gás e eletricidade. A oferta de equipamentos domésticos proporcionou uma maior organização de suas cozinhas de acordo com os princípios da gestão científica desenvolvidos nos Estados Unidos. Com a maior presença da dona-de-casa na cozinha, mesmo que apenas para fiscalizar, os revestimentos além de laváveis e duráveis, demonstravam uma maior preocupação formal. Veríssimo e Bittar (1999: 112) destacam a relação entre a mulher e as transformações do espaço residencial, “mais uma vez é a presença da mulher que determina mudanças representativas na melhoria dos interiores”.

A cozinha era uma importante dependência de serviço, sua localização deveria ser distante das áreas íntimas e sociais, evitando seus odores e a proximidade com dejetos. A aproximação entre a cozinha e o setor social, ocorrida ao longo do século XIX, só foi possível graças às modificações que a tornaram mais clara e mais limpa (SILVA, 2008). A cozinha também deveria ser acessível por escada de serviço para atender aos fornecedores. Além dela, as peças de serviço compreendiam: os quartos dos empregados domésticos, banheiro ou w.c. e a lavanderia no edifício principal, cocheira, selaria, pátios de serviço, depósitos, garagem e outros no terreno (CARVALHO, 2000).

Segundo Homem (1996), a maior revolução na casa ocorreu na segunda metade do século XIX com a regularização do abastecimento de água nas cidades e o fornecimento de água corrente nas residências, a princípio apenas no térreo. A produção industrial de material hidráulico e a invenção do sifão e do vaso sanitário levaram a água corrente da pia da cozinha para o lavabo, o w.c. e o banheiro. O banho deixou de acontecer em diversos cômodos em tinas portáteis e recebeu um aposento apropriado com peças fixas, as residências de luxo possuíam um cômodo exclusivo para essa função. A introdução dos aquecedores a gás e das banheiras possibilitou a união do banheiro com o w.c. em um único cômodo mais confortável. Os palacetes então passaram a contar geralmente com três banheiros ou mais, um no térreo,

próximo ao serviço, um no andar superior e o outro no porão ou na edícula. Ainda assim, os penicos continuaram a ser usados e guardados nos criados-mudos dos quartos. Com o tempo, o número de banheiros completos foi se multiplicando tendendo a acompanhar o número de quartos. Além disso, ele deixa de ser associado a algo sujo e se torna um símbolo de *status*.

O palacete da Primeira República é uma síntese entre a arquitetura colonial marcada pelo trabalho escravo e os novos padrões arquitetônicos, tanto do ponto de vista estético quanto com relação à preocupação com a higiene. Assim, juntamente com a distribuição a partir do vestíbulo e da especialização dos cômodos, características das casas francesas, mantêm-se nas residências da elite urbana certos elementos tradicionais como uma grande sala de jantar, a distribuição frente e fundos com as áreas nobres na frente e funções mais simples nos fundos, onde ficavam os puxados e as edículas e se realizavam as tarefas cotidianas. Duas características são constantes nas casas burguesas do final do século XIX e início do século XX: a especialização dos cômodos e a hierarquização dos espaços seguindo a lógica de valorização da vida íntima e familiar. Essa hierarquia pode ser percebida na distribuição dos cômodos no setor social e em sua decoração. Os espaços dedicados a um convívio mais formal se encontravam no primeiro pavimento, o andar de mais fácil acesso para os visitantes. Os ambientes mais íntimos ficavam no pavimento superior. A decoração externa e interna também varia conforme a hierarquia estabelecida entre os cômodos, se apresentando cada vez mais simples à medida que se aproxima dos fundos da construção, tendo a fachada principal e o setor social localizado na parte fronteira da casa como os mais luxuosos do palacete.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O palacete eclético do período da Primeira República pode ser considerado uma manifestação do processo civilizador. Seu surgimento foi possível graças ao desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, com a expansão dos serviços de água e esgotamento sanitário, transporte coletivo e melhoria nos sistemas de iluminação. Somando-se a essas condições a importação de novos materiais construtivos, a chegada ao país de profissionais qualificados e atualizados com as discussões arquitetônicas na Europa, completa-se o cenário ideal para o nascimento de uma arquitetura mais elaborada em concordância com as regras de higiene e do ideal de “civilização” da sociedade burguesa.

O programa de necessidades do palacete revela a importância concedida pelos burgueses da época ao setor social e, consequentemente, à imagem pública de seus moradores. A arquitetura residencial refletia o êxito socioeconômico de seu proprietário devendo, portanto, apresentar alto nível de sofisticação em seus acabamentos representando o bom gosto, a

cultura e a riqueza da família. Consagrou-se o modelo de casa construída em meio a jardim, distante dos limites do terreno proporcionando privacidade e maior destaque à construção. A distribuição a partir do vestíbulo permitia a separação da circulação dos empregados, dos patrões e das visitas, contribuindo com a privacidade dos donos da casa. Cada cômodo exercia uma função específica, evitando a superposição de atividades. A ordem e a hierarquia deveriam ser observadas com a separação da circulação, de aposentos íntimos, dos cômodos de representação e dos ambientes masculinos e femininos.

No fim do século XIX, a mulher da elite republicana permanece como responsável pela administração do lar, mas assume outras funções. Ela não transita mais com tanto frequência pela cozinha, passando a maior parte de seu tempo na sala de visitas recebendo convidados ou na sala de jantar oferecendo banquetes refinados ao estilo francês. Os espaços íntimos também são ambientes femininos, o quarto de vestir, ou *toilette*, ou *boudoir*, tantas vezes encontrado entre os projetos analisados, são os cômodos de maior privacidade para a dona da casa.

A maior porção do palacete burguês é ocupada pelo setor social. Nele se realizam reuniões públicas, porém privadas, onde o homem preside o evento direcionado, na maioria das vezes, para a concretização de seus interesses políticos e econômicos, também é nele que a mulher brilha como dama da alta sociedade com sua habilidade ao piano ou seu talento como cantora, onde demonstra todo seu conhecimento recitando poesias ou discutindo obras literárias, especialmente as francesas. O salão do palacete é o local onde o homem realiza seus negócios e demonstra todo seu prestígio social através de ilustres convidados e da sofisticação e luxo de sua residência, mas é também onde a mulher esbanja sua classe e elegância, sua cultura e bom gosto, uma vez que a decoração e o cuidado com a casa é atribuído a senhora. Assim, esses espaços de representação são locais de ostentação e promoção não apenas masculino, mas também feminino, pois a mulher casada expõe nos eventos sociais sua elegância e sua bem aventurança no casamento e as solteiras exibem seus dotes, tanto físicos quanto intelectuais e financeiros em busca de um pretendente de acordo com seus sonhos e os interesses da família. Graças a uma educação mais ampla, a atuação feminina extrapolou o espaço privado, transformando-a em conselheira do marido, supervisora do lar e orientadora dos filhos.

Portanto, se não há referência a tantos cômodos voltados para o feminino como os há para o masculino, é porque a mulher da elite carioca do final do século XIX e princípio do século XX está presente em quase todos os ambientes domésticos. As salas de recepção que compõem o setor social são palco para exibição do poder masculino, mas também do feminino, o *boudoir* ou *toilette*, quarto de vestir utilizado como sala íntima abriga os momentos de maior intimidade da senhora da casa. A copa e a cozinha permanecem sobre

seu comando, a presença da sala da senhora ou sala de costura próxima ao setor de serviço marca esse domínio, mesmo que ela não precise realizar pessoalmente as tarefas domésticas. Todas as atividades relacionadas à manutenção da casa e ao bem estar da família continuam sendo responsabilidade da dona da casa. A mulher, no final do século XIX, ganhou o direito a frequentar o espaço público, mas mantém como seu domínio o espaço privado.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Maurício de A - *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Editor, 1988.
- ANDRADE LIMA, Tania - Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX. In *Anais do Museu Paulista*. Vol. 3, pp. 129-191, jan/dez 1995.
- BROCA, Brito - *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de - *Ramos de Azevedo*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério - *O Palacete Paulistano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JUNQUEIRA SCHETTINO, Patrícia Thomé - *A Mulher e a Casa*. Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial e a evolução do papel feminino na sociedade carioca no final do século XIX e início do século XX. Belo Horizonte: 2012. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo apresentado à Universidade Federal de Minas Gerais.
- LEMOS, Carlos - *História da Casa Brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.
- NABUCO, Carolina - *Oito décadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEEDELL, Jeffrey D. - *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- REIS FILHO, Nestor Goulart - *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- SILVA, João Luiz Máximo da - *Cozinha Modelo. O impacto do gás e da eletricidade na casa paulistana (1870 – 1930)*. São Paulo: Editora da USP, 2008.
- VERÍSSIMO, Francisco Salvador, BITTAR, William S. Mallmann - *500 Anos da Casa no Brasil. As transformações da arquitetura e da utilização do espaço de moradia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

Palavras-chave
Vida Privada;
Palácio Isabel;
Século XIX.

Keywords
Private life;
Isabel Palace;
19th Century.

Resumo/Abstract

Palácio Isabel: O Palácio do Conde e Condessa d'Eu no Segundo Reinado Brasileiro

O Palácio Isabel passou por diversas mudanças até se tornar o atual Palácio Guanabara, sede do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Essas mudanças descaracterizaram o monumento primordial, alterando o seu uso de residencial para institucional, perdendo o seu caráter de ser uma preservação de um modo de habitar do séc. XIX carioca. Esse palácio colocara em obra o modo de habitar da Princesa Imperial e de seu marido. Como obra histórica já modificada, essa edificação não mais preserva esse desvelamento da casa como habitat do ser, porém, diversas imagens e relatos preservam detalhes e partes do mesmo. Nas palavras de D. Isabel, “O Paço Isabel, nossa residência no Rio depois do casamento, situado nas aforas da cidade, bem longe de São Cristóvão, é uma bela casa erguida no meio de um jardim enorme, no sopé de uma colina bastante alta” . A proposta aqui é realizar uma descrição através de textos e imagens do que foi o Palácio Isabel do casal Conde e Condessa d'Eu, realizando um estudo sobre o modo de habitar que essa edificação e que seus relatos-imagens preservaram.

Isabel Palace: The Palace of count and countess d'Eu in 2nd Reinado Brasileiro

The Isabel Palace went through many changes to become the current Guanabara Palace, the seat of Government of Rio de Janeiro. These changes mischaracterized the first monument, altering its use from residential to administrative, losing its character of being a preservation of a way of inhabiting in the 19th century Rio. This palace put in work the Crown Princess and her husband way of inhabit. As a historical building that has changed, it doesn't preserve the unveiling of the home as a habitat for a being, but the reports and images preserve details and parts thereof. In the word of D.Isabel (In a free translation), “The Isabel Palace, our residence in Rio after marriage, is located away from the city, far from São Cristóvão, it's a beautiful house builded in the middle of a huge garden, at the foot of a very high hill” . The proposal here is to do a description through texts and pictures of the Earl and Countess d'Eu Isabel's Palace, conducting a study on how they inhabited this building and about the preserved reports and images.

Palácio Isabel: O Palácio do Conde e Condessa d'Eu no Segundo Reinado Brasileiro

Felipe Azevedo Bosi

INTRODUÇÃO

O Palácio Isabel é um modelo de habitação do Rio de Janeiro do século XIX. Nele habitaram a Princesa Imperial, seu marido, Conde d'Eu, e seus filhos, porém, com a queda do regime imperial, ele foi descaracterizado, se tornando o atual Palácio Guanabara, sede do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Esse palácio, em sua forma original, era uma representação do modo de habitar do casal Conde d'Eu.

A Princesa Isabel foi educada pelo pai, D. Pedro II, a ser uma esposa modelo, como era a educação comum para as mulheres da Corte brasileira. Apesar de ser futura herdeira do trono, foi decidido não ensinar-lhe os conhecimentos básicos para uma vida política, decidindo o conde ensinar-lhe, quando este descobriu a falta de conhecimento político de sua esposa. A mulher deveria ser o mais diferenciado possível do homem e do rapaz, tanto em forma como em conteúdo. A Princesa não foi educada como uma futura Imperatriz, mas foi educada para ser uma futura esposa e dona de casa.

A princesa tinha que se acostumar a pensar por si e consultar sempre o marido para que: das coisas “pequenas passasse rapidamente às grandes”, dizia a aia. E as economias domésticas estavam na ordem do dia: “a mulher não deve querer assumir liberdade no juntar que não vá de acordo com o juntar do seu marido”³.

É essa a educação que vai imperar na vida de casada de Isabel. Durante toda a sua vida de casada, ela reclamava dos períodos em que fora Princesa Regente. Isabel não gostava da vida política. Ela acreditava, assim como o senso comum do brasileiro deste período, que os homens tinham as virtudes necessárias à vida pública, enquanto as mulheres tinham as virtudes necessárias à vida privada. “Por isso, os homens prestavam um grande favor às mulheres impedindo-as de participar da política”⁴. Nossa Princesa foi educada e gostava de ter uma vida religiosa, voltada para Deus e para a sua família.

Já o Príncipe Consorte nasceu membro da realeza francesa, porém abdicou de suas poucas chances de se tornar Rei ao se casar com Isabel, conforme contrato que foi assinado pelo mesmo. Suas esperanças eram poucas depois do início do regime de Napoleão III,

resolvendo-se arriscar no Brasil. Na infância ele recebeu uma educação diferente da recebida pela nossa princesa, tanto pelo seu sexo como pela natureza de sua família, a Casa de Orléans. Segundo Rangel, os Orléans eram conhecidos pelos seus feitos de guerras e, como membro de uma família guerreira, Gastão foi educado como tal⁵. Ele foi educado para ser um militar e para ser um chefe de família.

Mesmo sendo Isabel a herdeira do trono, a relação entre o casal era a mesma relação entre marido e esposa de qualquer casal da aristocracia brasileira. Gastão educava, ensinava a sua esposa e, no início do matrimônio, era a parte pública do casal, enquanto para a Princesa só importava a vida privada, o ninho dos pombos. Jantar com a irmã e o cunhado, falar de receitas de sobremesas ou pontos de bordado, ver os pais uma vez por semana e, sobretudo, ocupar-se de seu palacete no distrito de Laranjeiras: adquirido por 300 contos e situado na rua Guanabara⁶.

O casal viveu em perfeita harmonia com as suas funções de casados.

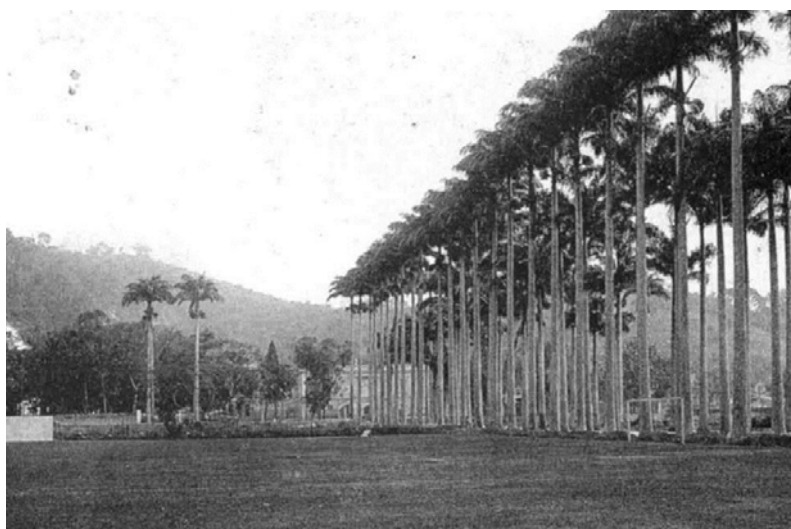
Ilustração 1
Pintura do Palácio
Isabel, 1870⁷.

Ilustração 2
Campo da Rua
Paissandu com sua
fileira de palmeiras,
1899⁸.

O EXTERIOR

O Palácio Isabel se situava na Rua Paissandu com a Rua Guanabara, atual Rua Pinheiro Machado, no distrito de Laranjeiras. Era um palacete simples de dois pavimentos que foi comprado pela Câmara de deputados para presentear os recém casados, para eles habitarem após o casamento e a viagem de ida a Europa que fizeram logo depois da lua-de-mel.

Antes de receber o casal Conde d'Eu, o palácio passou por uma reforma coordenada pelo arquiteto José Maria Jacinto Rebelo, considerado um dos maiores do país no seu perí-



odo. Ele modificou a antiga casa do comerciante português José Machado Coelho, ao custo de 36 contos de Réis, para se tornar o Palácio Isabel.

D. Isabel assim falou de seu palácio: “o Paço Isabel, nossa residência no Rio depois do casamento, situado nas aforas da cidade, bem longe de São Cristóvão, é uma bela casa erguida no meio de um jardim enorme, no sopé de uma colina bastante alta”⁹. A casa ficava longe do centro da cidade, que era uma região considerada ruim, suja e poluída demais para a nobreza, e também ficava longe de São Cristóvão, consequentemente do Palácio Imperial e do próprio Imperador.

A Princesa e o seu marido assentaram-se em Laranjeiras, uma região com menor número de habitações, mas considerada de melhor qualidade para se morar. O exterior dele era ornado com uma fileira de palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*) que começava desde a casa e seguia pela Rua Paissandu, havia, também, um jardim, no qual a Princesa Imperial cultivou sua coleção de orquídeas¹⁰. O palácio, em si, era de tamanho modesto, mas seus jardins eram grandes e sua localização estratégica, próxima a uma colina de onde poderiam ter vistas de todo o entorno e com uma visual criada pela Rua Paissandu e suas palmeiras.

A entrada para o terreno da casa era singela, com meio muro finalizado com grade e colunas espaçadas simetricamente entre si, dando um ritmo à vista frontal da residência. Após essa marcação de limite, vemos uma cerca viva, conforme vemos na Ilustração 3.

Em estilo neoclássico, a fachada principal do palácio era ornada por colunas em estilo dórico no segundo pavimento. Acima da entrada do palácio encontravam-se duas estátuas, talvez apotropaicas. Como era de seu estilo, a construção tinha equilíbrio e harmonia estética, além de ter uma fachada frontal simétrica. Entrava-se na casa através de uma escadaria circular de dois braços.

Na Ilustração 4 podemos ver que o palácio se encontrava numa região pouco habitada, com alguns poucos vizinhos. A fachada de trás da casa dava para um morro, do qual foi tirada essa fotografia. Foi nesse espaço que a Princesa habitou nos tempos que estava na cidade do Rio e nele deu diversas festas. Em seu jardim, além das palmeiras e das orquídeas, foram plantadas diversas plantas, desde as frutíferas até as ornamentais, como se vê na Ilustração 5, tirada do interior do palácio.

O INTERIOR

A Princesa Imperial, ao contrário de seu pai, gostava de dar festas e receber pessoas em sua casa. Os palácios de Petrópolis e esse de Laranjeiras da Princesa receberam diversos nomes influentes do Segundo Reinado. D. Pedro II não gostava de dar festas em seu Palácio. Para Ramalho Ortigão, o Imperador não cumpria a sua missão social na “organização dos

Ilustração 3
Palácio Isabel, 1865¹¹.

Ilustração 4
Fundos do Palácio
Isabel, c. 1860¹².

Ilustração 5
Jardins¹³





Ilustrações 6 e 7
Salão de recepção¹⁹.

costumes, no culto da arte, na formação do gosto, na moda, na toilette, nas maneiras”¹⁴, cabendo a outros membros da alta sociedade essa função.

Diversos convidados das festas da Princesa foram membros importantes da política nacional, mesmo desgostosa pela política, o salão da Princesa foi um espaço importante para a disseminação das novas correntes de pensamento. Em geral seus amigos eram conservadores e muito católicos, devido às opiniões e pensamentos da própria Princesa, mas ela em si não fazia distinção de raça ou de grupo político.

Um dos principais amigos da Princesa foi André Rebouças, um engenheiro abolicionista neto de uma escrava.

O engenheiro André Rebouças frequentava as reuniões sociais que aí [no Palácio Isabel] aconteciam. Durante a guerra [do Paraguai], trocara cartas com Gastão e, agora, com Isabel, impressões musicais e livros: amigo íntimo do casal¹⁵.

Ele nos relata sobre as danças que participou nas festas da Princesa Imperial, falando em especial do “nobre sentimento de igualdade democrática que a Princesa e seu marido faziam timbre em cultivar nos seus salões”¹⁶. Rebouças, apesar de sua ascendência escrava, sentia os preconceitos se dissolverem nos salões da Princesa, onde todas as correntes de pensamento positivistas e abolicionistas ganharam espaço. Rebouças também descreveu as músicas que se ouvia nos salões da Princesa:

Cumpra mencionar uma peça a 4 mãos, tocada pela Princesa Imperial, acompanhada pelo Taunay, sobre motivos da “muette de Portici”, d’Auber [o compositor francês Daniel François Esprit Auber], de que é apaixonado o Príncipe, que comemorou ter-se feito uma revolução na Bélgica, cantando-se essa música¹⁷.

No período do Segundo Reinado houve uma influência muito grande da França no nosso modo de habitar. As decorações de diversas habitações receberam papel de parede importado da França, pianos franceses e móveis no estilo Napoleão III. Segundo Alencastro, a importação de pianos inaugurou um novo cômodo na casa do brasileiro, o espaço do salão¹⁸.

No Palácio Isabel não foi diferente, conforme as ilustrações 6 e 7, ele também traz decoração em inspiração francesa. Apesar da preferência do Príncipe Consorte pelo estilo Luís Filipe I (avô dele) devido às relações conturbadas da casa Orléans com o Império de Napoleão III, em sua morada conviveram móveis dos dois estilos. Revert Henrique Klumb foi o responsável por fotografar tanto o exterior como o interior dessa casa assim quando essa acabou de ser reformada e já era habitada pelo casal, c. 1865.

O estilo Luís Filipe foi um estilo pesado que esteve em voga na França de 1830 a 1848, exatamente quando o Rei Luís Filipe foi expulso da França pela Segunda República Francesa. Esse estilo era cheio de ornamentos, detalhes complexos e móveis com diferentes estam-

pas. Esse mobiliário ocupava desde o salão de recepção até o íntimo da casa. Tudo na casa era europeu, em estilo francês ou inglês, incluindo a prataria, que foi encomendada pelo Conde d'Eu na primeira viagem que fizeram a Europa.

Todos os solares da região eram dessa forma. Del Priore nos diz que os solares abrigavam magnífica prataria, aparelhos de porcelana importada, mobília inglesa e francesa distribuída em salões de visita, de música e de baile, iluminados por lustres de cristal. A água aquecida circulava nos quartos de banho²⁰.

E da mesma forma que o dos seus vizinhos, a Princesa e o marido tinham a preferência por utensílios e móveis importados da Europa, considerados de melhor qualidade que os locais.

Nas Ilustrações 8 e 9 vemos a sala de jantar do palácio. Cada uma das imagens é de um dos lados da sala de jantar. O mobiliário dessa sala era mais simples, a mesa estava decorada com uma toalha dobrada nas pontas, a fim de mostrar os pés da mesa todo entalhado em madeira maciça, e as cadeiras encontravam-se desalinhadas. Os móveis de servir encaixavam-se de forma estudada nos detalhes sinuosos da parede. Apesar de comporem pares, segundo Malta cada um desses móveis tinham diferentes medalhões entalhados nele, cada um com um motivo, conferindo-lhes detalhes de individuação²².

Da mesma forma que as outras áreas da casa, seu corredores também eram ricamente ornados com vidros, espelhos e lustres. Com diversas cadeiras e aparadores, abaixo se encontram duas imagens desses corredores.

O palácio também contava com um escritório para o Conde d'Eu, provavelmente um espaço exclusivo para a Princesa, o *Boudoir* e um espaço para o Príncipe Consorte receber seus amigos de forma reservada, o *Fumoir*. Estes espaços eram comuns em casas desse porte do século XIX, porém não há documentos publicados sobre eles na casa da princesa. Considerando a fé da Princesa e sua vida religiosa, provavelmente também havia algum espaço dedicado para as suas rezas diárias, uma pequena capela ou oratório. Todavia também não foi encontrado nenhum relato sobre esse espaço dentro desse palácio.

CONCLUSÕES

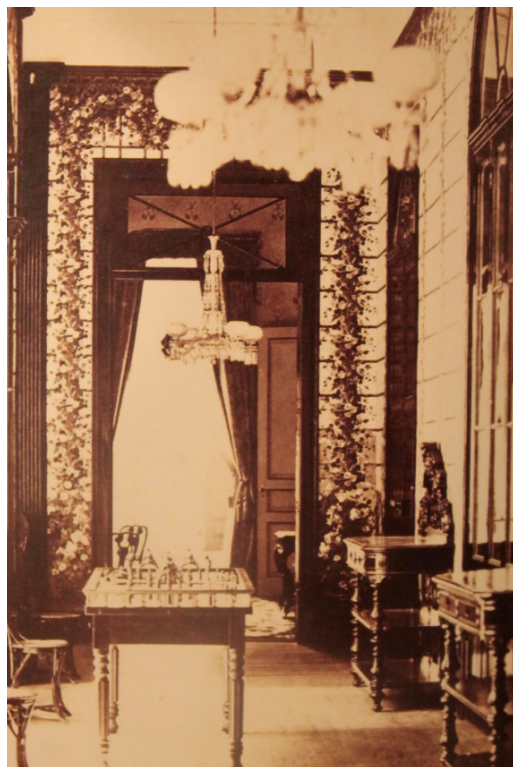
Os materiais sobre o Palácio Isabel são escassos, porém com eles dá para se reconstruir historicamente como foi que o Casal Conde e Condessa d'Eu habitaram a sua casa.

Ambos tentaram viver ao máximo como um casal comum que se amava. Foram educados segundo as tradições de suas famílias, uma para ser servil, fiel e religiosa, o outro para ser um guerreiro, para buscar honrarias e para ser chefe de família. A casa reflete esse modo de se viver e essa tradição.



Ilustrações 8 e 9
Sala de jantar²¹.

Ilustração 10 e 11
Corredor²³.



A Princesa Imperial tinha na casa o seu espaço para plantar as suas orquídeas, para bordar enfeites visando ocupar as horas de ócio, para tocar piano e para escrever suas cartas. Enquanto o Conde d'Eu tinha seu escritório e seu espaço para receber amigos e importantes nomes da política.

O casal recebia em seu espaço desde os conservadores, como o Visconde de Taunay que com a Princesa toca ao piano uma obra do compositor francês Daniel François Esprit Auber, até os liberais, os positivistas e os abolicionistas, deixando o espaço do seu salão livre para as discussões democráticas de cunho filosófico. Não houve distinção de cor ou de pensamento, como nos informou Rebouças.

O casal se habituou ao pensamento e as modas francesas numa casa neoclássica com móveis que lembram ao Conde os tempos em que seu avô foi Rei da França e não Napoleão III. A casa reflete os seus donos, da mesma forma que esses se conformam ao espaço que habitam. Machado de Assis nos disse que “dize-me como moras, dir-te-ei quem és”²⁴. A vida do casal fala bastante de sua casa e a casa de suas vidas no Brasil.

NOTAS

- ¹ Apud BARMAN, Roderick J. - *Princesa Isabel do Brasil: Gênero e poder no século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 120.
- ² Apud *ibidem*, p. 120.
- ³ DEL PRIORE, Mary - *O Castelo de Papel: Uma História de Isabel de Bragança, Princesa Imperial do Brasil, e Gastão de Orléans, Conde d'Eu*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- ⁴ BARMAN, Roderick J. - *Princesa Isabel do Brasil: Gênero e Poder no século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ⁵ RANGEL, Alberto - *Gastão de Orléans: O último Conde d'Eu*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- ⁶ DEL PRIORE, Mary. Idem, p.74.
- ⁷ RANGEL, Alberto. *Op. Cit.*, s.p.
- ⁸ Autor desconhecido - *Campo da Rua Paissandu* [em linha]. [consult. 27 de Janeiro de 2013]. Disponível na Internet: <<http://img690.imageshack.us/img690/7388/campodopaissandu1899.jpg>>
- ⁹ Apud BARMAN, Roderick J. - *Op. cit.*, p. 120.
- ¹⁰ Idem, *Ibidem*.
- ¹¹ Autor desconhecido - *Palácio Isabel* [em linha]. [consult. 27 de Janeiro de 2013]. Disponível na Internet: <<http://img696.imageshack.us/img696/9190/palcioguanabara1865.jpg>>
- ¹² KLUMB, Revert Henrique - *Fundos do Palácio Isabel*. C. 1865.
- ¹³ KLUMB, Revert Henrique - *Jardins do Palácio Isabel*. C. 1865.
- ¹⁴ Apud PINHO, José Wanderley de Araujo - *Salões e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: GRD, 2004.
- ¹⁵ DEL PRIORE, Mary - *Op. cit.*, p.129.
- ¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 109.
- ¹⁷ REBOUÇAS - *Op. cit.*, p. 108.
- ¹⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de - *Vida Privada e Ordem Privada no Império*. In *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ¹⁹ KLUMB, Revert Henrique - *Salão de Recepção do Palácio Isabel*. C. 1865.
- ²⁰ DEL PRIORE, Mary - *Op. cit.*, p.74.
- ²¹ KLUMB, Revert Henrique - *Sala de Jantar do Palácio Isabel*. C. 1865.
- ²² MALTA, Marize. *O Olhar Decorativo: Ambientes Domésticos em Fins do Século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.
- ²³ KLUMB, Revert Henrique - *Corredor do Palácio Isabel*. C. 1865.
- ²⁴ Apud MALTA, Marize. *Op. cit.*, p. 15.

Palavras-chave

Arquitetura,
Raul Lino,
Continuidade,
Casa, Espaço

Keywords

Architecture,
Raul Lino,
Continuity,
House, Space

Resumo/Abstract

A arquitetura doméstica de Raul Lino (1900-1918): expressão meridional do Arts and Crafts, ou síntese local de um movimento artístico universal do último terço de oitocentos.

Em seiscentos, a Casa Senhorial reflete o enriquecimento da aristocracia assente na exploração do café e do ouro, com maior expressão nas metrópoles de Lisboa e do Rio de Janeiro. Em setecentos, a casa barroca joanina autonomiza-se da circunstância, sem corresponder à maior fortuna do desenho e tectónica dos alçados, semelhante dinâmica na organização do espaço. Em oitocentos, a Casa Senhorial aburguesava-se, uniformizava-se e internacionalizava-se ao gosto do figurino eclético francês. Formado na última década de oitocentos entre Windsor e Hanover e contaminado pelo romantismo alemão e o Arts and Crafts inglês, Raul Lino contrapõe ao zeitgeist progressista uma dialética de continuidade com a tradição.

Em Portugal, na primeira metade do século XX, teoriza e projeta a organização do espaço da arquitetura doméstica centrada no átrio, irradiando para o exterior, pedagogia de modernidade, que analisamos através da Casa Monsalvat (1901), Casa O'Neill (1902-1918) e Casa do Cipreste (1912-1914).

Domestic architecture of Raul Lino (1900-1918): expression of the meridional Arts and Crafts, or local synthesis of a universal artistic movement of the last third of eight hundred.

In six hundred, the Manor House reflects the enrichment of aristocracy based on the exploitation of coffee and gold, with major expression in the metropolises of Lisbon and Rio de Janeiro. In seven hundred, the Johannine baroque house becomes autonomous from the circumstance without corresponds to the higher fortune of design and tectonics of the facade, equal dynamics in the organization of space. In eight hundred, the Manor House becomes bourgeois, standardized and internationalized to the taste of french eclectic design.

Formed in the last decade of eight hundred between Windsor and Hanover, contaminated by German Romanticism and English Arts and Crafts, Raul Lino opposed to the zeitgeist of progress a dialectic of continuity with tradition.

At Portugal in the first half of the twentieth century, theorizes and design the organization of domestic architecture centered on the atrium, radiating outwards, pedagogy of modernity that we analyze through Monsalvat House (1901), O'Neill House (1902 -1918) and the Cypress House (1912-1914).

Paulo Alexandre Alves Barroso Manta Pereira. Licenciado pela FAUTL (1991), exerce arquitetura em profissão liberal e funções públicas, ao serviço da Câmara Municipal de Lisboa (desde 2000). Pós-graduado com a parte escolar do terceiro curso de mestrado em Desenho Urbano pelo ISCTE (1999) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pelo ISCTE-IUL (Set. 2013) com a tese Raul Lino – Arquitetura e paisagem (1900-1948), pretende reverberar e ampliar problemas e interpretações contidos na investigação, em comunicações, junto da comunidade científica. paabmp1964@gmail.com

A arquitetura doméstica de Raul Lino (1900-1918): expressão meridional do *Arts and Crafts*, ou síntese local de um movimento artístico universal do último terço de oitocentos.

Paulo Alexandre Alves Barroso Manta Pereira

INTRODUÇÃO

Reflexo do enriquecimento assente na produção e exploração do café e do ouro, a Casa Senhorial adquire particular protagonismo na arquitetura doméstica em Portugal e no Brasil, a partir do século XVII, com maior expressão nas metrópoles atlânticas de Lisboa e do Rio de Janeiro.

Em relação ao gótico manuelino coevo do renascimento, cuja influência se estende em Portugal até à restauração, a casa joanina de inspiração barroca traduz, em setecentos, o ensejo de autonomizar a arquitetura da sua circunstância.

O aumento do orçamento revela-se na tectónica de maior amplitude material, nos alçados de maior exuberância compositiva ou no traçado formal do espaço entre a casa e a cerca, sem que lhe corresponda semelhante dinâmica na organização do espaço interior da habitação. Assim decorreu com maior ou menor variação, segundo Raul Lino (1879-1974), a evolução da arquitetura doméstica em Portugal¹.

No século XIX, a industrialização e o liberalismo massificaram a produção de bens e serviços e recentraram o capital na burguesia emergente. A Casa Senhorial aburguesava-se. Uniformizava-se e internacionalizava-se o gosto no figurino eclético francês, ao arrepio da tradição, da memória milenarmente decantada do erro a que se referiu Ortega y Gasset (1883-1955)².

DA FORMAÇÃO NO ESTRANGEIRO, ENTRE A INGLATERRA E A ALEMANHA (1890-1897)

Naquela conjuntura, agravada na última década de oitocentos, Raul Lino, benjamim das expectativas de seu pai, próspero negociante de materiais de construção que nele depositava

esperanças de futuro desenvolvimento do negócio familiar iniciava, após cumprido o ensino básico, um inusitado plano de estudos, no estrangeiro.

“Em 1890, com dez anos, o pai levava-nos a mim e ao meu irmão José, de 12 anos, para Inglaterra, onde nos internou num colégio católico”³.

Distante da terra-mãe, como Carlos da Maia, protagonista d’Os *Maías* de Eça de Queiroz (1845-1900) que saiu no prelo dois anos antes da sua partida para Inglaterra, Raul Lino, começou cedo a forjar a sua temperança nos valores do rigor e da exigência britânicos, em absoluto contraste com a decadente educação peninsular a que se referiu Antero de Quental (1842-1891), nas conferências do Casino, em 1871.

“Ali me incutiram o «self-respect», o respeito pelo próximo, a noção de rectidão que era uma constante nos jogos obrigatórios a que chamavam «public games»”⁴, escreveu, entendendo a percepção dialética do ser na sua circunstância como intrínseca e necessária à conceção arquitetónica, que concebe como arte de proporcionar, expressão de civilização e “boas maneiras.”⁵

Naqueles idos, em Inglaterra, Pugin (1812-1852) já havia impulsionado o ressurgimento católico e medievalista na arquitetura, Ruskin (1819-1900) escrito *Seven Lamps of Architecture* (1849), William Morris (1834-1896) desenhado tecidos, papéis de parede, móveis e artefactos, enriquecido interiores públicos e privados e projetado, com Philip Webb (1831-1915), a *Red House*.

Ilustração 1

**Red House,
Bexleyheath, Londres -
William Morris e
Philip Webb (1859-
1860).**

*Fotografia: Paulo Manta
Pereira (2007)*



Construída nos arredores de Londres, em Bexleyheath, entre 1859 e 1860, esta obra congrega em si a síntese local de uma retoma dinâmica da tradição inglesa medieval, mas também a síntese universal do influxo espiritual *Arts and Crafts*, e o seu promotor-autor foi, segundo Sir Nikolaus Pevsner (1902-1983), o primeiro dos “pioneiros do desenho moderno” que, entendeu a “casa” na centralidade do processo de fusão artística entre o urbanismo, a arquitetura e as artes decorativas.

É então provável que, na circunstância artística de Londres, em finais de oitocentos, Raul Lino, tenha experimentado paisagens, arquiteturas e interiores *Arts and Crafts*, todavia, o seu contato consciente com aquele influxo britânico só aconteceu em Hanôver, onde chegou em 1893, com treze anos, pela mão de seu pai.

Nesse ano era lançada em Inglaterra, a revista *The Studio*, que divulgava internacionalmente o movimento britânico, cujas “lições de bom gosto”⁶ começou a apreciar na cidade alemã, onde prosseguiu o plano de estudos definido pelo seu pai “por sugestão de Joaquim Bensaúde”⁷, melómano também do círculo wagneriano.

Por então, estudava-se para arquitecto, como para pintor ou escultor, em cursos livres. Frequentei durante quatro anos uma escola de artesanato e artes e ofícios (*Handwerker und Kunstgewerbeschule*), assistindo a aulas teóricas no Instituto Superior Técnico (*Technische Hochschule*), acumulando estas actividades com a prática, durante dois anos, no «atelier» do prof. A. Haupt, como voluntário.⁸

O destino de Raul Lino parecia antecipar a sediação dos fluxos artísticos no *fin de siècle*, que, segundo Pevsner⁹, se deslocavam da Inglaterra para a Alemanha.

De facto, durante a sua estada na Alemanha, entre 1893 e 1897, tomava forma o *Jugendstil* na cidade de Munique, bem como a *Sezession* na Áustria, o *Art Nouveau* na Bélgica e em França e o *Liberty* em Itália. Assentava na génese destas vanguardas artísticas um ensejo de libertação da densidade medievalista do *Arts and Crafts*, visando a criação de ambientes translúcidos e etéreos, que são claramente influenciados pela obra de C. R. Macintosh (1868-1928), em Glasgow. Sobre o advento do *Jugendstil* na Alemanha, na última década do século XIX, escreveu Raul Lino, tratar-se do:

(...) «estilo juventude» (...) Na sua essência, sob o ponto de vista puramente arquitectónico e abstraindo dos aspectos variados a que as circunstâncias especiais de época e ambiente obrigam, tudo isto não foi mais que uma nova manifestação do espírito que, à falta de melhor denominação, se pode chamar gótico, antitético do classicismo.¹⁰

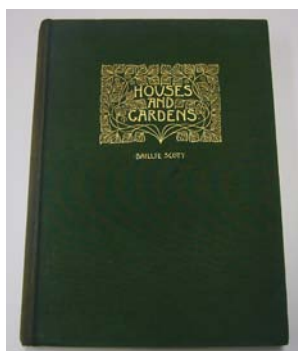


Ilustração 2
Houses and Gardens:
Arts and Crafts interiors:
Exemplar da 1.ª edição
assinado por Raul Lino
na contra-cap
["London 1907"].
Coleção da família de
Raul Lino.

Argumento inserto no apêndice de *A Nossa Casa*, em 1918, nele se indicia a estrutura clássica da sua conceção, que fecunda na ideia de uma retoma dinâmica da tradição a partir das estruturas do renascimento, momento em que se opera a diferenciação nacional nas artes e na arquitetura, fundamento que é transversal à sua obra e teorizado no seu ensaio de 1937, sobre a evolução da arquitetura doméstica em Portugal ¹¹.

A esta ideia não é alheia a influência do seu mestre teutónico, Karl Albrecht Haupt (1852-1932), profundo conhecedor da circunstância lusa que, em 1895, a meio tempo da estada de Raul Lino na Alemanha, publicou o segundo volume da sua tese de doutoramento sobre a arquitetura do renascimento em Portugal¹². Com ele, escreveu, “depois de voltar para Portugal mantive assídua correspondência até à sua morte. A ele devo o grande amor que passei a nutrir pela minha terra”¹³.

No *fin de siècle* e na bifurcação dos caminhos que se formavam a partir do *Arts and Crafts*, o arquiteto escolheu a densa direção da continuidade, a via da artesanaria na fidelidade à utopia de Morris, como procedeu o pioneiro da segunda geração, M. H. Baillie Scott (1865-1945), em prejuízo da etérea rutura, da via do concílio entre a arte e indústria que as vanguardas assentavam sobre a obra dos pioneiros coetâneos, C. F. Voysey (1857-1941) e C. R. Mackintosh.

Assentamos esta afinidade eletiva por Baillie Scott na incorporação que Raul Lino opera de valores éticos e morais subjacentes ao pensamento e obra daquele pioneiro britânico que, na prematura idade da sua formação anglo-germânica, aconteceu publicá-la com frequência e regularidade na revista *The Studio*, como já aqui o referimos, meio de divulgação internacional que foi do *Arts and Crafts*, a partir de 1893.

Em boa verdade, aquele pioneiro escocês da segunda geração distinguiu-se dos contrerrâneos e coetâneos Voysey e Mackintosh, também, por teorizar densamente sobre a organização do espaço da sua arquitetura doméstica, assim como Lino se diferenciou em relação aos seus coetâneos lusos.

Em 1906, Baillie Scott coligiu o seu argumentário no livro *Houses and Gardens*, nele propondo através da Artistic House, a construção de um ambiente artístico propício a uma clientela com “aspirações artísticas e rendimentos modestos”¹⁴.

Eliminando corredores e compartimentos inúteis, Baillie Scott conquista espaço para a “vida doméstica”, que centra na *house place*, em relação nucleada com os espaços anexos, irradiando para o jardim, na construção de uma síntese proporcionada entre a arquitetura e o meio. Valida objetivamente esta nossa leitura, o facto de Raul Lino ter adquirido a primeira edição de *Houses and Gardens* em Londres, no ano de 1907¹⁵, assim como o testemunho de Manuel Rio-Carvalho (1928-1994), em 1990, segundo o qual o arquiteto

nunca reconheceu expressamente a influência de Voysey, “mas sempre aceitou a influência de Baillie Scott”¹⁶.

DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO DA ARQUITETURA DOMÉSTICA DE RAUL LINO (1901-1914)

“Tendo regressado a Lisboa [em 1897] quando ainda não tinha feito 18 anos, completei o meu curso livre autodidacticamente”¹⁷, escreveu o arquiteto na sua autobiografia.

Espiritualmente revigorado no círculo artístico de Alexandre Rey Colaço (1854-1928), que começou então a frequentar, imbuído da ideia da obra de arte total wagneriana e munido do instrumento do “instinto”, mergulhou então na percepção *in situ* daquele Portugal telúrico que apenas conhecia dos “desenhos de viagem” de Haupt.

Apreendeu assim os “valores-de-habitar”¹⁸ e o “estilo de vida”¹⁹, em particular a Sul, intuindo narrativas de continuidade atento às estruturas da tradição, permitindo-lhe construir, ontologicamente, um repositório simbólico-formal onde assentar plasticamente a conformação do:

(...) Intuito conhecido e aplaudido de Haupt – o seu verdadeiro mestre, - de se dedicar de preferência, à construção de habitações, e de reagir, com todo o vigor, com toda a fé, da sua radiosa juventude, contra a corrente de banalidade e de estrangeirismo, que há muito nos invadiu.²⁰

O seu primeiro projeto desenhou-o Raul Lino na justa expressão desse anseio, na viragem entre os séculos XIX e XX, por ocasião da Exposição Internacional de Paris de 1900, cujo mote era celebrar as conquistas da técnica e da ciência.

Apresentou, então, ao concurso do Pavilhão de Portugal, uma síntese de Paço, “um atrevimento (...) inspirado em estilos de várias épocas combinados numa composição verosímil e bastante harmoniosa, em que sobressaíam reminiscências amouriscadas do nosso Alentejo”²¹.

Síntese inspirada nas estruturas do renascimento português, é objetivamente informada por elementos da arquitetura do Paço Nacional de Sintra, que não de somenos inspirou a sua obra doméstica, quando o orçamento o permitiu, pois, como escreveu, “Aquele antigo palácio sempre teve grande encanto para mim e desde há muito que estimaria ocupar-me dele”²².

Pelo influxo subjacente da tradição e artesanía, Raul Lino projetou então uma casa do *Arts and Crafts* meridional português. Sem prejuízo de ter sido preterida em favor da



Ilustração 3
“Évora Monte”: Desenho
– Raul Lino (Out. 1899)
*Coleção da família de
Raul Lino..*

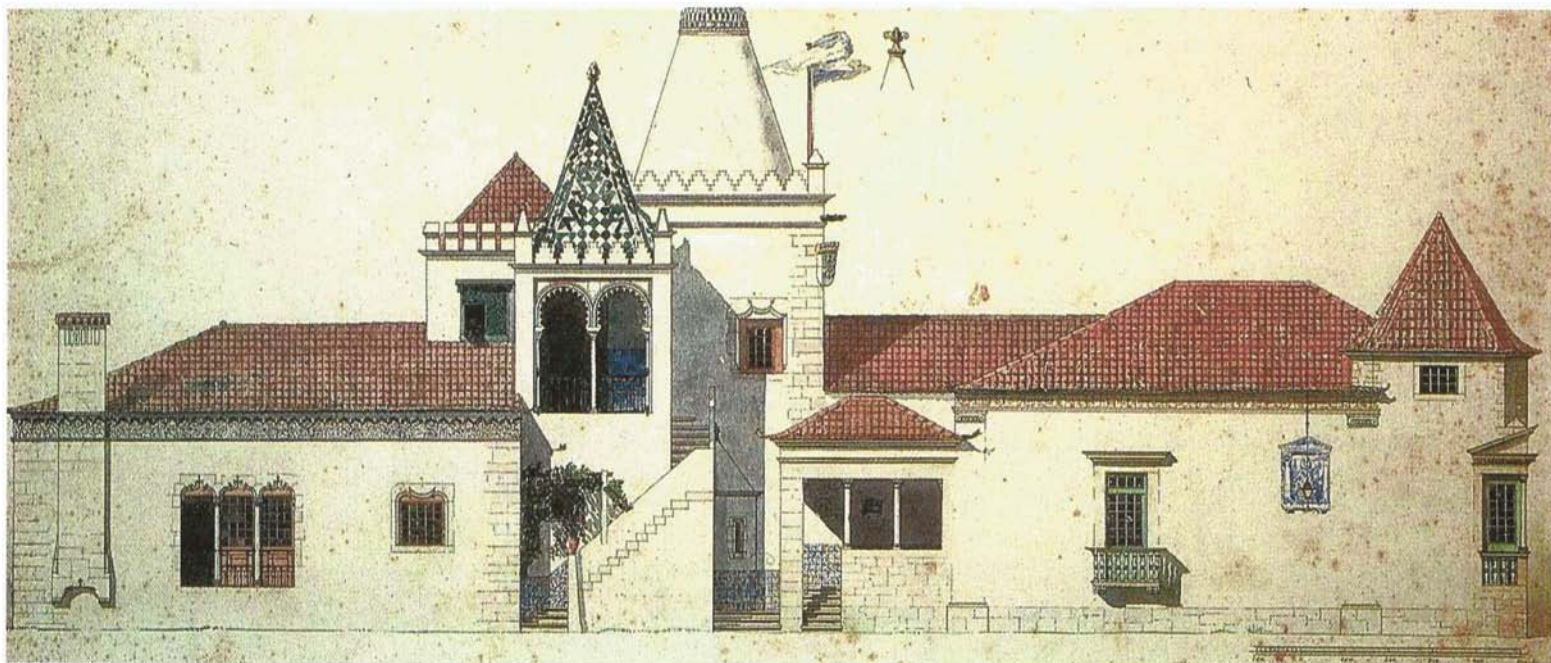


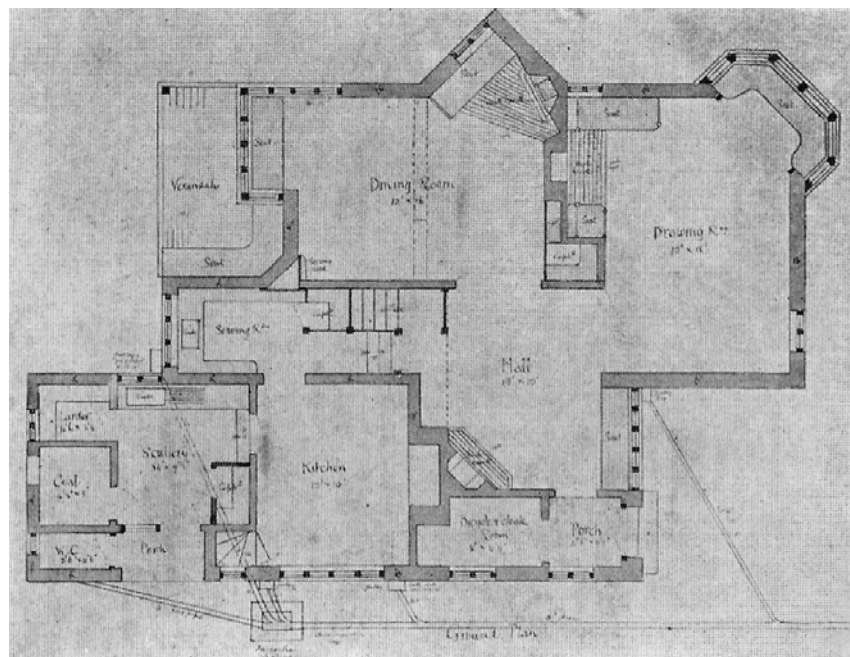
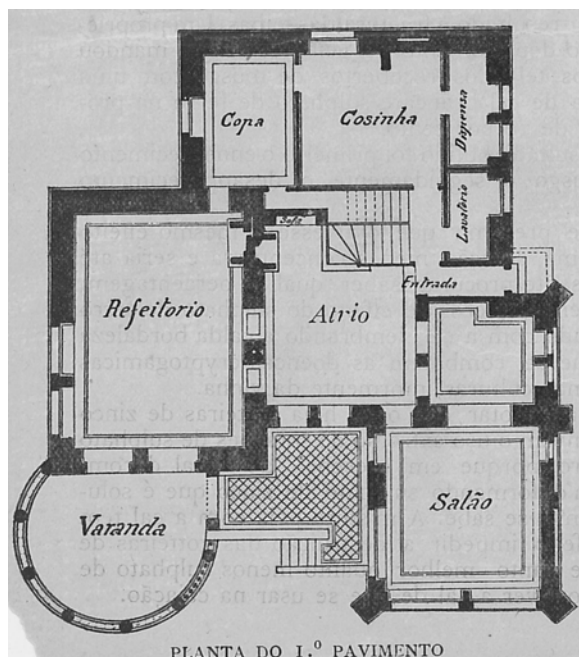
Ilustração 4
Concurso do projeto
do Pavilhão de Portugal
para a Exposição Uni-
versal de Paris de 1900:
Alçado Principal –
– Raul Lino (1899)..
Coleção da família de
Raul Lino.

eclética proposta de Ventura Terra (1886-1919), efetivamente edificada no Quay d'Orsay, este projeto granjeou-lhe a clientela da aristocracia e alta burguesia culta que lhe permitiu construir, numa primeira fase da sua obra, entre 1900 e 1918, uma efabulada narrativa, que entendemos de sonho e poesia²³.

Querendo concretizar-se podemos dizer que os motivos que mais influência manifestam nos meus trabalhos na arquitectura doméstica foram a eliminação do corredor e a sua substituição por quaisquer divisões adequadas a estabelecer ligações entre as partes da habitação sem terem de ser canalizadas por meio de um corredor. (...) Insisti sempre em que se desse a este recinto de comunicação ou ligação entre as partes da casa o nome latino de *Átrio*, quanto a mim, lógica, filológica e arqueologicamente de aplicação perfeita.²⁴

Escreveu Raul Lino em fevereiro de 1970, na carta-resposta que dirigiu a Pedro Vieira de Almeida, sobre “os motivos que mais influências manifestam nos [seus] trabalhos de arquitetura doméstica”²⁵, no âmbito da exposição retrospectiva da sua obra que se preparava então e que seria inaugurada, em novembro daquele mesmo ano, com acesa polémica, na Fundação Calouste Gulbenkian.

Aqueles argumentos que ilustram o objetivo central da organização do espaço da sua



arquitetura doméstica, já aqui o inferimos, são empregues no ideário da *Artistic House* por Baillie Scott, talvez o mais revolucionário dos pioneiros da segunda geração, segundo Nikolaus Pevsner²⁶.

Ideias que são transversais à síntese dos dois arquitetos e pensadores e que se evidenciam claramente, quando colocamos, lado a lado, plantas representativas das suas obras, que aconteceram ser também objeto de divulgação mediática, em momentos não muito distantes no tempo.

Ilustram-no, por exemplo, as plantas térreas, da *cottage The Five Gables*, publicada na revista *The Studio*, em dezembro de 1897 e reproduzida no seu livro, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, em 1906²⁷, aqui horizontalmente espelhada para melhor comparação, e da casa Monsalvat, publicada na capa de *A Construção Moderna*, em 1901.

Aquelas são as plantas onde talvez mais se revele o grau de afinidade entre a organização da arquitetura do espaço doméstico do *Arts and Crafts* britânico de Baillie Scott e do meridional português de Raul Lino, apresentando-se por exemplo no posicionamento lateral da entrada e a sua confluência num átrio central (house place) onde se evidencia a marcação da lareira e das escadas, e a partir do qual se acede aos espaços do estar.

Há uma proporcionalidade entre as duas plantas que as torna familiares, subjazendo-lhes estilos de vida tangentes, comunicando semelhantes virtudes espirituais, que

Ilustração 5
Monsalvat,
Monte do Estoril:
Planta do piso térreo –
Raul Lino (1901).
A Construção Moderna
(16 Mar. 1901).

Ilustração 6
The Five Gables,
Cambridge: Planta do
piso térreo – M. H.
Baillie Scott (1898).
Houses and Gardens.
London:
George Newnes, 1906.

consagram a possibilidade universal do *Arts and Crafts*.

A sua diferenciação é todavia tão maior quanto o são as circunstâncias culturais de lugar e história, ou seja, as tradições e as infinitas possibilidades da sua reinterpretação dinâmica e, nesse sentido, não poderiam ser mais diversas as propostas de um e outro pioneiro.

Formado na última década de oitocentos entre Windsor e Hanôver, contaminado que foi pelo *pathos* do romantismo alemão e o *arts and crafts* inglês, Raul Lino contrapôs ao *zeitgeist* progressista “o significado [da arquitetura] como padrão de cultura”²⁸.

A “campanha de aportuguesamento da nossa casa” é a pedagogia de uma renovação doméstica que o arquiteto concebe centrada no homem, na sua vida e em continuidade com o meio, e a casa portuguesa é a sua síntese inefável, pois acontece na particularidade da sua circunstância.

Demonstração clara desse intento revela-nos a leitura da organização do espaço da arquitetura doméstica” da Casa Monsalvat, construída no Monte Estoril, em 1901, da primeira campanha de obras da Casa O’Neill, edificada em Cascais, no ano de 1902 e da Casa do Cipreste, construída em Sintra, entre 1912 e 1914.

CASA MONSALVAT, MONTE ESTORIL (1901)

Monsalvat é a primeira das “4 Casas Marroquinas”³⁰, tal como as designou Pedro Vieira de Almeida em 1970, epíteto que tem recorrido pela adequação do princípio subjetivo da formulação à primeira obra de arquitetura doméstica de Raul Lino.

No sítio do “Monte Palmella” e no âmbito da urbanização em curso promovida pela Companhia Monte Estoril, o arquiteto projetou a Casa Monsalvat para Alexandre Rey Colaço, sob o mecenato da 3.^a Duquesa de Palmela, D. Maria Sousa Holstein, que lhe ofereceu o terreno, o custo do projeto e da obra, como forma de fixar a residência do insigne pianista tangerino, internacionalmente reconhecido e cobiçado, em Portugal.

Expressão do bom entendimento entre a conceção do arquiteto-artista e os desejos do cliente-artista e seu “guia espiritual”, logo após regressar de Hanôver, em 1897, essa harmonia de entendimento projetou-se na vida familiar (e musical) centrada no Átrio, irradiando para os espaços anexos do estar, na direção do jardim.

Já aqui aduzimos certa afinidade das virtudes espirituais que norteiam a conceção do espaço da arquitetura doméstica entre Raul Lino e Baillie Scott, todavia tão relevantes quanto as coincidências são as diferenças em que assentam as respetivas obras, pois elas expressam diferentes sínteses de vinculação da arquitetura aos sítios, construtoras de diferentes paisagens e dependem das circunstâncias.

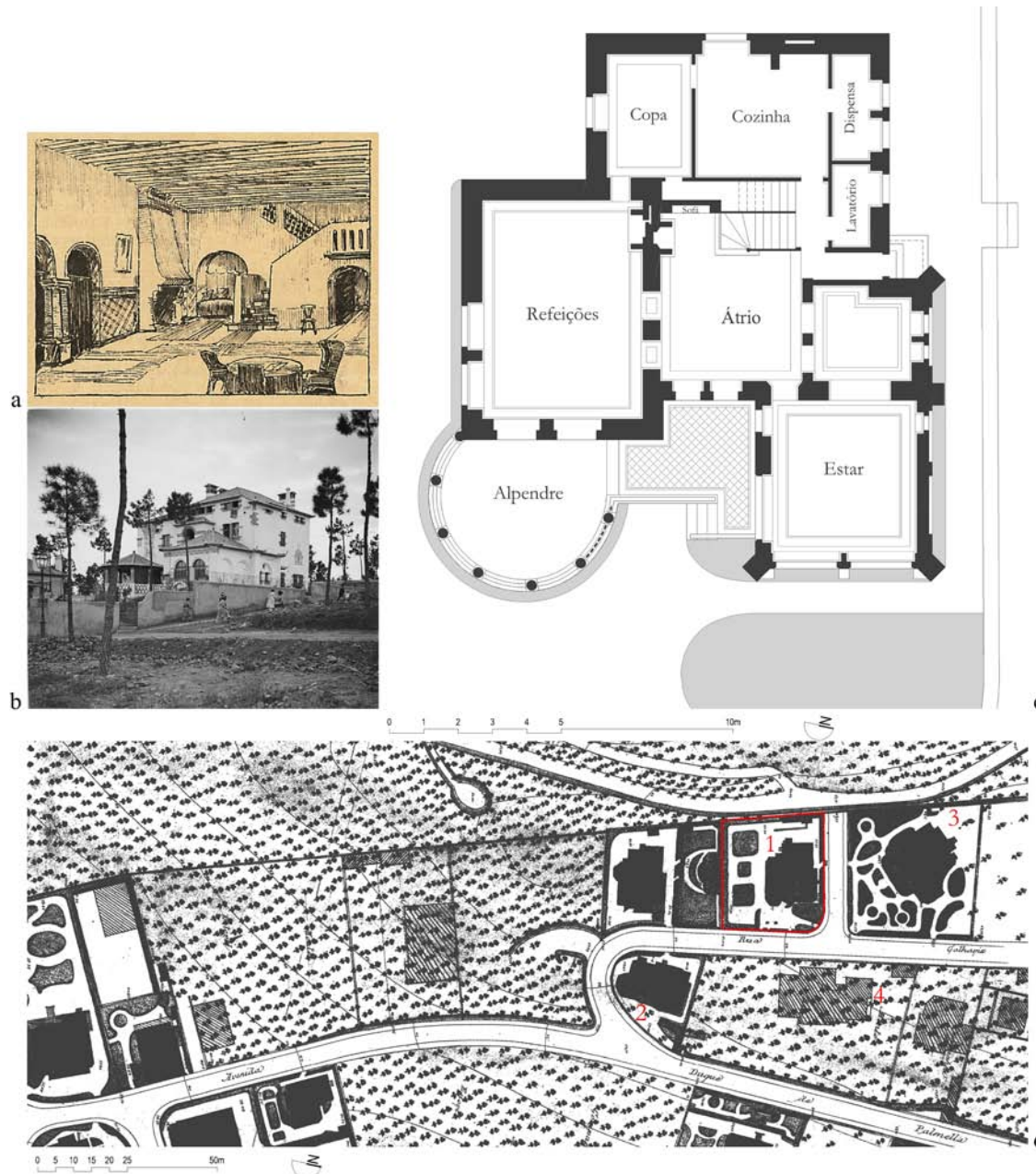


Ilustração 7
Casa Monsalvat,
Monte Estoril (1901)

- a) [Perspetiva do] Átrio: Raul Lino (1901). A Construção Moderna, Ano I, n.º 28 (16 Mar. 1901)
b) [?] (1903). Arquivo Histórico Municipal de Cascais/CAM576 [Fotografia. Casa Monsalvat vista de Nordeste]
c) Desenho sobre planta de Raul Lino (1901): Paulo Manta Pereira (2014)
d) Carta topográfica de Cascais [Monte Estoril]: [?] (1912-1916) Arquivo Histórico Municipal de Cascais/028
Legenda: 1 - Casa Monsalvat (1901); 2 - Vila Tânger (1903); 3 - Casa Jaime Batalha Reis (1904); 4 - Casa Vitor Schalk (1919-1925)

Monsalvat é a primeira obra do arquiteto e a primeira da campanha para o aporuguesamento da casa portuguesa, sobre a qual escreveu na sua autobiografia, ser uma “casita no Monte Estoril, inspirada nos motivos alentejanos de tradição e sabor mouriscos (...) E assim se começou a abrir caminho à reflexão sobre o decoro das cidades e o respeito devido à Natureza, no capítulo da Arquitetura”³¹.

CASA O’NEILL, CASCAIS (1.ª CAMPANHA DE OBRAS - 1902)

A Casa O’Neill é a terceira das “4 Casas Marroquinas”³², edificada logo após a construção da Casa Silva Gomes (1902), a sua primeira a definir-se com o plano da fachada no alinhamento de rua e em meio urbano.

Numa paisagem fortemente antropizada, o sítio forma uma falange rochosa horizontal e a sua perceção é informada pela verticalidade do Farol de Santa Marta (1866-1867), a poente, e da Casa Paterna, a Torre de São Sebastião (1897-1899), a nascente, mediando entre aqueles marcos, a horizontalidade feminina do arco da ponte da Ribeira dos Mochos (1873) que, projetado sobre a sua foz com o Atlântico, acentua o pitoresco com sugestão de enlevo.

Por encomenda do aristocrata de ascendência irlandesa Jorge O’Neill, que a destinava a prenda de casamento para a sua filha, Raul Lino projeta para aquele sítio, em 1902, uma casa que visa servir o intuito de aconchego do lar para o jovem casal.

Com a sua implantação condicionada pelo Atlântico, a sul, e o caminho público, a norte, o arquiteto organiza o espaço com aproveitamento do constrangimento longitudinal, para estruturar a distribuição interna num átrio-corredor que, parece contrariar aquela que é a organização nucleada do espaço doméstico, bem presente em Monsalvat (1901).

Trata-se, todavia, de um corredor com curto desenvolvimento entre os espaços do estar e de refeições, que não esconso e escuro mas fenestrado a Sul, constituindo-se mais como “uma almofada de penumbra” interior, com um protagonismo dinâmico próximo daquele que informará a estrutura interna da Casa do Cipreste (1912-1914).

A síntese resulta intimista, virando-se a exposição do estar ao Sul, com vistas descomprometidas, fechando-se para a envolvente devassada nos restantes quadrantes, e nesse sentido é bem conforme com a espacialidade da *Artistic House* de Baillie Scott, com a diferença que o jardim íntimo para onde se abre a habitação ser neste caso, o oceano atlântico, assim domesticado.

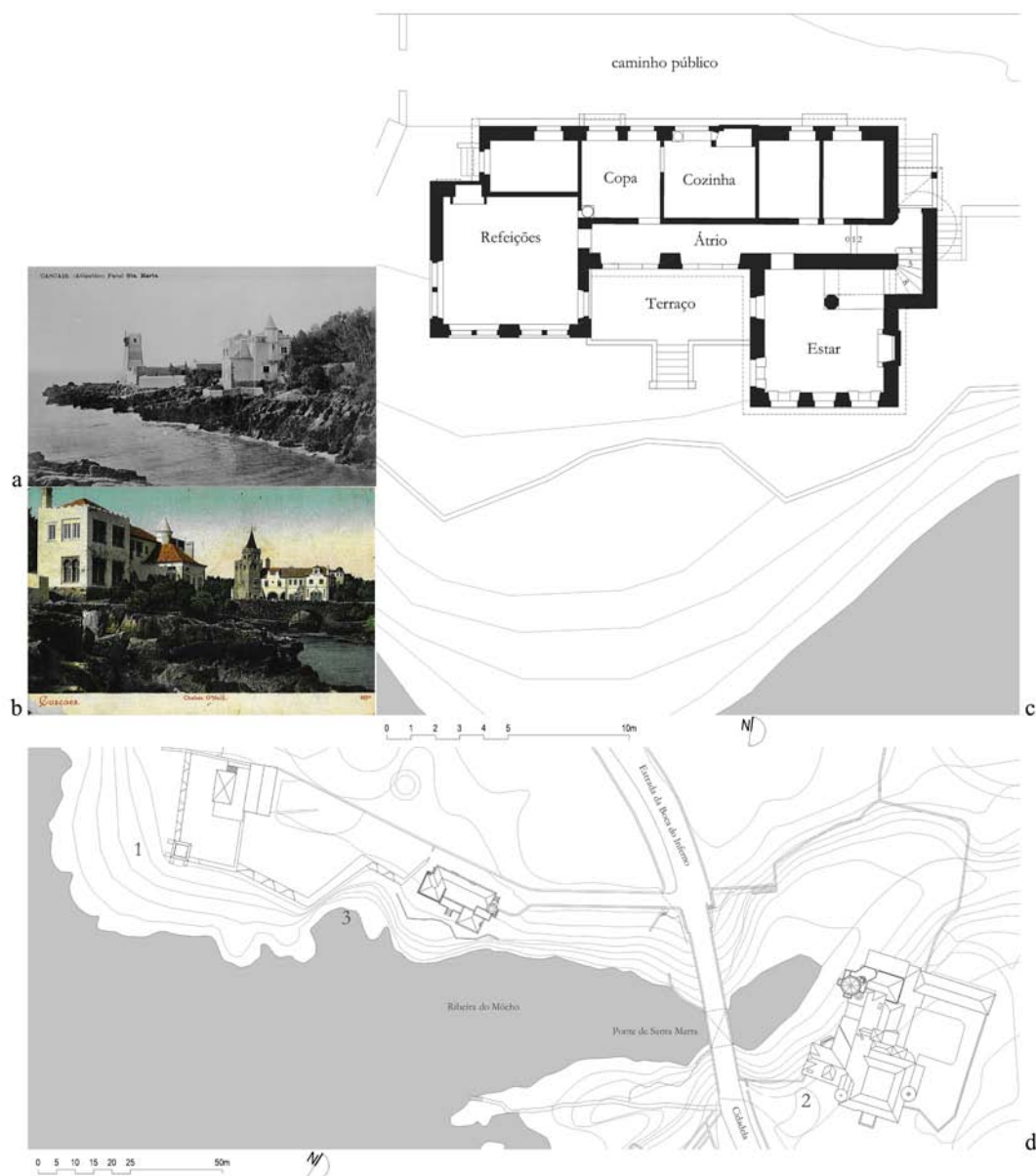


Ilustração 8
Casa O'Neill,
Cascais
(1.ª campanha
de obras - 1902)

a) *Farol Stª Marta*: [?] (1902-1914). Arquivo Histórico Municipal de Cascais/CJSF-CAS/106 [Postal, vista a partir de Nascente];

b) *Chalets O'Neill*: [?] (1902-1914). Arquivo Histórico Municipal de Cascais/AFTG-CAM/632 [Postal, vista a partir de Poente]

c) Desenho sobre planta de Raul Lino (1902). Paulo Manta Pereira (2013)

d) Desenho sobre cartas topográficas de Cascais (1912-1916, 2008) - Construção em 1916. Paulo Manta Pereira (2013)

Legenda: 1- Farol de Santa Marta (1877); 2 - Torre de São Sebastião (1892-1910); 3 - Casa O'Neill (1902)

CASA DO CIPRESTE, SINTRA (1912-1914)

A Casa do Cipreste é a primeira de três casas que Raul Lino construiu para si próprio, “produto de um consórcio entre o arquiteto e a entidade que as encomenda”³³, em que é autor e cliente, síntese de proporções entre o seu “estilo de vida” e a sua conceção assente nas particularidades do sítio com maior ou menor concurso do elemento do “impulso (...) [ou da] adequação”³⁴, ou como as categorizou Wilhelm Worringer (1881-1965), da abstração ou da empatia³⁵.

Obra que frutificou do conhecimento de si, exercício que fomentou como Thoreau, em *Walden; or, life in the woods*, que foi “durante muito tempo [seu] livro de cabeceira”³⁶, como disciplina de reflexão através da contemplação dos fenómenos, da natureza, e do meio³⁷ e então, arquiteto e cliente, “entendem[-se] bem, [e] a criação sai escorreita”³⁸.

Entre “A Pedreira”, na primeira gesta de Raul Lino, em 1907 e a planta efetivamente levantada no sítio, de 1912 a 1914, a solução inicial de implantação em L passou a fechar-se sobre um pátio que protege o reduto de vida familiar. Estrutura que concebeu menos como da casa-pátio meridional, e mais como rótula e catalisadora de movimento, promovendo um percurso de fruição da arquitetura e do sítio, objetivos em que radicamos a essência da composição da planta.

Aspeto intrínseco à organização do espaço, e que justifica como que a suspensão do espaço/tempo entre o franquear da porta da entrada e o desaguar no átrio, com a surpresa, que é fruir a tela de “sonho [e] poesia” do Palácio Nacional de Sintra. Experiência que bem ilustra, como escreveu em 1918, a “questão do ponto de vista (...) quando convém que de certas janelas se disfrutem trechos de paisagem”³⁹, e que se repercute também no estar, foco de três perspetivas sobre os três monumentos de Sintra.

EPÍLOGO

A “eliminação do corredor e a sua substituição [por um] recinto de comunicação ou ligação entre as partes da casa [a que deu] o nome latino de átrio” como escreveu Raul Lino e já aqui aludimos, foi o “motivo” mais influente na sua arquitetura doméstica.

Reinterpretámo-lo através do desenho de arquitetura como possibilidade tangível de análise, permitindo-nos a planta térrea objetivar a organização do espaço da sua arquitetura doméstica que, efetivamente, centra-se no “Átrio”, irradiando, verticalmente, para as áreas íntimas e, planimetricamente, para os espaços anexos em direção ao jardim, em subteis gradações de intimidade e penumbra.

Contextualizando os estudos de caso no sítio através da fotografia e cartografia evidenciámos o significado cultural da arquitetura de Raul Lino, tornando perceptível

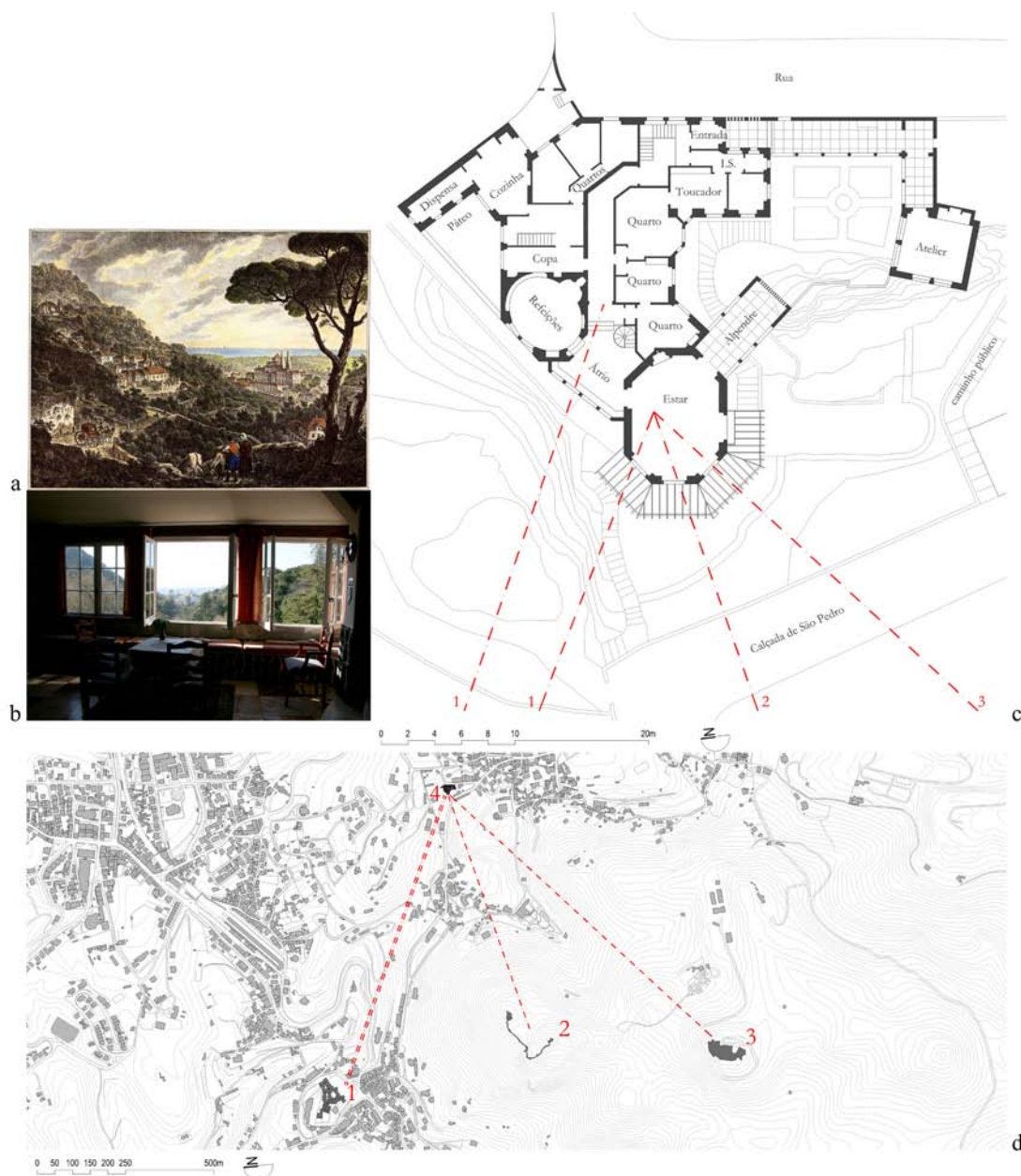


Ilustração 9
Casa do Cipreste,
Sintra (1912-1914)

a) *Vista de Cintra*: Domingos Schiopetta (1830). Biblioteca Nacional de Portugal/E.1386 1 [Gravura. Vista do Palácio Nacional a partir da Pedreira]

b) Vista do Palácio Nacional a partir do Átrio da Casa do Cipreste: Paulo Manta Pereira (2011)

c) Planta do piso térreo: Paulo Manta Pereira (2014). [Desenho sobre planta de Raul Lino (1914)]

d) Vila de Sintra/Construção existente (1948): Paulo Manta Pereira (2013) [Desenho sobre cartografia digital (2009) e Ante-Plano de Urbanização (1948)]

Legenda: 1 - Palácio Nacional de Sintra; 2 - Castelo dos Mouros; 3 - Palácio da Pena; 4 - Casa do Cipreste

o sentido operativo da retoma dinâmica da tradição para a construção da síntese de continuidade que a sua obra de arquitetura e paisagem expressa, a todo o momento.

A “campanha de aportuguesamento da nossa casa” que o arquiteto intentou, como a Artistic House do pioneiro britânico M. H. Baillie Scott, contra a rutura das vanguardas, enfim, contra a história, demandou-a também pela história, a partir do entendimento das estruturas do renascimento em Portugal e a Sul.

A casa portuguesa de Raul Lino é, pois, expressão meridional do Arts and Crafts, ou síntese local de um movimento artístico universal do ultimo terço de oitocentos, influxo que está em constante devir na(s) modernidade(s).

NOTAS

¹ LINO, Raul – *L'Évolution de l'architecture domestique au Portugal*. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1937.

² GASSET, José Ortega y; GUERRA, Artur (trad.) – Prólogo para franceses. In *A rebelião das massas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 32 [ed. or. Madrid, 1930].

³ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *Vida Mundial*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, n.º 1589 (21 Nov. 1969), p. 28.

⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵ Escreveu Raul Lino no artigo “Maneiras”, in *Diário de Notícias* de 30 Jan. 1950, que: “«As maneiras boas e más na Arquitetura» (...) e na urbanização refletem qualidades e defeitos de qualquer povo, o seu civismo, a sua cultura, as suas maneiras”. Conceito que o arquiteto adota a partir do livro de Arthur Trystan Edwards. [*Good and Bad Manners in Architecture*, Londres, 1924].

⁶ LINO, Raul – *Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida*, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

⁷ FRANÇA, José-Augusto – Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90. In ALMEIDA, Pedro Vieira de; FRANÇA, José-Augusto; RIO-CARVALHO, Manuel de – *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 78.

⁸ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 29.

⁹ PEVSNER, Nikolaus – *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano (1964), p. 147. [ed. or. Londres, 1936]

¹⁰ LINO, Raul – *A nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida, 1918, p. 60.

¹¹ LINO, Raul – “L'Évolution de l'architecture domestique au Portugal”. In *op. cit.*, p. 22-29.

¹² HAUPT, K. Albrecht – *Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Emmanuel's dis glucklichen bis zu dem schlusse spanischen herrschaft*, 2º v.: Das land. Frankfurt: Henrich Keller, 1895.

¹³ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ SCOTT, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.^a Ed. Suffolk: Antique Collector's Club, 2004, p. 260. [ed. or. Londres, 1906].

¹⁵ Existe um exemplar da 1.^a edição de *Houses and Gardens* assinado por Raul Lino com a inscrição “London 1907” na contracapa, assim como um significativo repositório de exemplares da revista *The*

Studio na sua coleção pessoal, acessível no arquivo da família, em Lisboa, na R. Feio Terenas.

¹⁶ RIO-CARVALHO Manuel – “Raul Lino”. In *História da Arte em Portugal – Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, (1990), vol 11, p. 174.

¹⁷ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de.- *Raul Lino: Arquiteto moderno*. In ALMEIDA, Pedro Vieira de; FRANÇA, José-Augusto; RIO-CARVALHO, Manuel de - *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 130.

¹⁹ LINO, Raul – “Arquitetura, Paisagem e a Vida”. In *Boletim*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 1-3, (Jan-Mar 1957), p.19

²⁰ PESSANHA, D. José – “Raul Lino”. In *A Construção Moderna*, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902), p. XX.

²¹ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 29.

²² Idem, *Ibidem*, p. 42.

²³ PEREIRA, Paulo Manta – *Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)*. Lisboa: [s.n.], 2013. Tese de doutoramento em Arquitetura e Urbanismo, especialidade de Arquitetura, apresentada ao ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa.

²⁴ LINO, Raul – *Para o Senhor Arqu^{to} Pedro Vieira de Almeida*, *op. cit.*

²⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁶ PEVSNER, Nikolaus - *Op. cit.* 141.

²⁷ SCOTT, M. H. Baillie - *Op. Cit.*, p. 257.

²⁸ LINO, Raul – “Espírito na Arquitetura”. In *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 166.

²⁹ LINO, Raul – *Para o Senhor Arqu^{to} Pedro Vieira de Almeida*. *op. cit.*

³⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino – Arquiteto moderno”, In *op. cit.*, p. 138-140.

³¹ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 31.

³² ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino – Arquiteto moderno”, In. *op. cit.*, p. 138-140.

³³ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 31.

³⁴ LINO, Raul – “Espírito na Arquitetura”. In *op. cit.*, p. 227.

³⁵ WORRINGER, Wilhelm; BULLOCK, Michael, (trad.) - *Abstraction and empathy*. 3th rev. ed., Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. [ed. or. 1907]

³⁶ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 29.

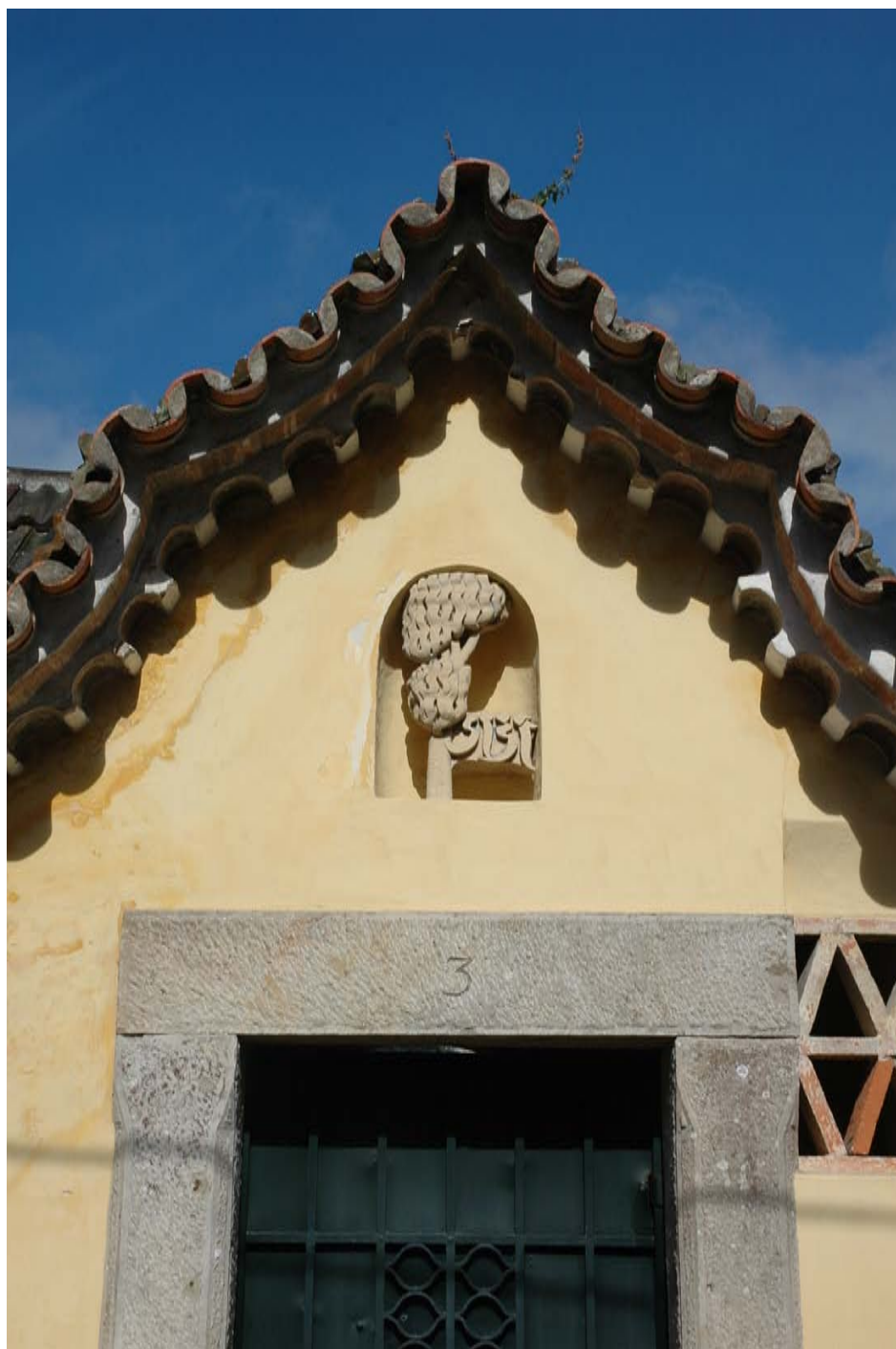
³⁷ Valor moral intrínseco da narrativa de Thoreau, que na conclusão de *Walden*; entende a viagem como exercício do auto-conhecimento assente no “preceito de um antigo filósofo [Sócrates]: Conhece-te a ti mesmo”. Cf. THOREAU, Henry David – *Walden; Ou, a Vida nos Bosques*, Antígona, Lisboa, 1999, p. 349. [ed. or. Boston, 1854]

³⁸ LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *op. cit.*, p. 31.

³⁹ LINO, Raul – *A Nossa Casa*. In *op. cit.*, p. 10.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino: Arquiteto moderno”. In ALMEIDA, Pedro Vieira de; FRANÇA, José-Augusto; RIO-CARVALHO, Manuel de, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- FRANÇA, José-Augusto – “Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90”. In ALMEIDA, Pedro Vieira de; FRANÇA, José-Augusto; RIO-CARVALHO, Manuel de – *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- GASSET, José Ortega y; GUERRA, Artur (trad.) – *A rebelião das massas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007. [ed. orig., Madrid, 1930]
- HAUPT, Albrecht; ATANÁSIO, Manuel Mendes (pref.); MORGADO, Margarida (trad.); *A arquitectura do Renascimento em Portugal: do tempo de D. Manuel o Venturoso, até ao fim do domínio Espanhol*, Lisboa: Presença, 1986. [ed. orig., Frankfurt, 1890-1895]
- LINO, Raul – *A nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida, 1918.
- Idem – *L'Évolution de l'architecture domestique au Portugal*. Lisboa: Institut Français au Portugal, 1937.
- Idem – “Espírito na Arquitetura”. In *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937.
- Idem – “Maneiras”. In *Diário de Notícias*, (30 Jan. 1950).
- Idem – “Arquitetura, Paisagem e a Vida”. In *Boletim*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 1-3, (Jan-Mar 1957).
- Idem – “Raul Lino visto por ele próprio”. In *Vida Mundial*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, n.º 1589, (21 Nov. 1969).
- Idem – *Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida*, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, Pasta Exposições diversas, 1968/68/70ED8. Lisboa.
- PEREIRA, Paulo Manta – *Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)*. Lisboa: [s.n.], 2013. Tese de doutoramento em Arquitetura e Urbanismo, especialidade de Arquitetura, apresentada ao ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa.
- PESSANHA, D. José – “Raul Lino”. In *A Construção Moderna*, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902).
- PEVSNER, Nikolaus – *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano, 1964. [ed. or. Londres, 1936]
- RIO-CARVALHO Manuel – “Raul Lino”. In *História da Arte em Portugal – Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, (1990), vol 11.
- SCOTT, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.ª Ed. Suffolk: Antique Collector's Club, 2004, p. 260. [ed. or. Londres, 1906]
- THOREAU, Henry David – *Walden; Ou, a Vida nos Bosques*, Antígona, Lisboa, 1999. [ed. or. Boston, 1854]
- WORRINGER, Wilhelm; BULLOCK, Michael (trad.) – *Abstraction and empathy*. 3th rev. ed., Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. [ed. or. Neuwied, 1907]







A ORNAMENTAÇÃO FIXA

Pormenor de papel de parede
da sala dos pássaros, Quinta
da Francelha, segunda metade
século XVIII, Prior Velho

Palavras-chave
Neoclassicismo,
Mitologia,
Grotescos,
Herculano,
Antiguidade Clássica

Keywords
Neoclassicism,
Mythology,
Grotesques,
Herculano,
Classic Antiquity

Resumo/Abstract

Memórias de Casas Senhoriais – patrimónios esquecidos

Existem na cidade de Lisboa, anónimos na malha urbana, vários palácios que hoje revelam apenas a sua faceta de prédio urbano, com ocupações diversas e lojas no rés-do-chão. Todos os dias passamos por eles, mas a vivência palaciana perdeu-se no tempo e a memória dos espaços foi ficando esquecida. No entanto, no interior, existem ainda vestígios do maior interesse para o estudo da casa senhorial em Lisboa. Pinturas murais, azulejos, estuques, permaneceram praticamente intactos apesar das transformações e utilizações diversas dos espaços e das vicissitudes do tempo. No centro de Lisboa, um edifício de raiz quinhentista conserva ainda dois tetos decorados em finais do século XVII, com uma pintura de excecional qualidade, testemunho raro da pintura mural barroca na arquitetura civil residencial. No âmbito do encontro sobre a Casa Senhorial Lisboa – Rio de Janeiro, serão abordados exemplos de patrimónios esquecidos ou desconhecidos, cuja existência é do maior interesse para o conhecimento das tipologias decorativas da casa senhorial setecentista.

Memories of historical manor houses – Forgotten heritages

In Lisbon there are several old manor houses of the seventeenth and eighteenth centuries which we are presently seeing as simply urban buildings. Currently these houses have many different occupations and accommodate several store rooms on the ground floor. Time passed, the memory of these spaces was getting forgotten and today we seldom think that once these houses were palaces or manor houses. However, many of these buildings preserve in their interiors traces of their integrated decoration with great interest for the study of the decorative typologies of the manor houses in Lisbon. Despite the vicissitudes and numerous historical situations and events, mural paintings, painting ceilings, tiles, decorative stuccos, survived the passage of time and reached our days in a good state of conservation.

In the centre of Lisbon, there is a building which is supposed to date back from the sixteenth century. This building, once a manor-house, kept two painting ceilings preserved, probably from the last years of the seventeenth century. It's a rare baroque ceiling painting testimony of residential architecture, with exceptional quality and a very interesting iconography.

In the context of this meeting about the Manor house Lisbon – Rio de Janeiro, we will present some examples of forgotten or unknown houses whose existence and decorative heritage could be extremely interesting to study the decorative typologies in the manor houses of the seventeenth century.

Ana Paula Rebelo Correia é doutorada em História da Arte pela Université Catholique de Louvain (Bélgica), onde fez igualmente a Agregação em Metodologia das Artes Plásticas. Docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, lecionou durante 15 anos na Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. Tem-se dedicado ao estudo da iconografia nas artes decorativas e no património integrado, com destaque para o azulejo. É investigadora e consultora em diversos projetos FCT. Tem organizado inúmeros cursos livres de Iconografia e de História da Pintura. Em 2013 ganhou o prémio SOS Azulejo “História da Arte”.

Memórias de Casas Senhoriais – patrimónios esquecidos

Ana Paula Rebelo Correia

No âmbito do trabalho de pesquisa desenvolvido para o Projeto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX – Anatomia dos Interiores” (PTDC/EAT-HAT/112229/2009), o estudo dos patrimónios esquecidos, por vezes já parcialmente desaparecidos, revelou-se muito interessante para a reconstituição da componente decorativa do espaço de habitação.

Uma das qualidades relevantes destes projetos de investigação é, sem dúvida, a possibilidade de cruzar informação diversa e dispersa, resultante do trabalho de uma equipa de investigadores em diferentes áreas e obter, através desta convergência de conteúdos, uma visão mais concreta, consistente e realista do assunto em estudo.

No caso da investigação sobre a casa senhorial lisboeta do século XVII ao século XVIII o trabalho comparativo entre o que chegou aos nossos dias praticamente intacto, os patrimónios adulterados mas nos quais se mantêm alguns elementos preservados, como tetos, escadarias, jardins ou o que deles resta, e a informação documental proveniente da leitura de inventários (no âmbito deste projeto foram transcritos setenta e seis inventários de casas lisboetas¹) trouxe novos elementos para o estudo e conhecimento da casa senhorial. A grande maioria dos inventários destinava-se à partilha de bens² e regista essencialmente bens móveis, sendo escassa a informação relativa ao património integrado. No entanto, na identificação das divisões da casa, ou nos casos em que foram feitas obras (benfeitorias) referem-se os espaços com azulejos, os tetos pintados ou as escadarias³.

São inúmeras as vicissitudes que contribuíram para o desaparecimento de muitos patrimónios decorativos, e refiro-me especificamente ao património integrado como o estuque, a pintura mural ou os revestimentos em azulejo. O terramoto de 1755, a mudança social que se fez sentir do século XIX para o século XX e a transformação de muitas casas senhoriais em imóveis de arrendamento, conjugados com uma certa incúria e insensibilidade relativamente à preservação e conservação das artes decorativas integradas, foram fatores determinantes para o abandono, degradação e desaparecimento parcial de muitos revestimentos decorativos, cuja existência tinha um papel fundamental na identificação da funcionalidade e hierarquia

dos espaços, traduzindo deste modo toda uma vivência quotidiana.

Os jardins, muitos deles hoje totalmente abandonados e desprovidos das fontes, esculturas, azulejos, embrechados e outras decorações, eram um elemento estrutural relevante nas casas senhoriais, sobretudo nas residências de veraneio, como se a casa se prolongasse para a natureza e a natureza participasse no espaço de habitação. Uma natureza contida entre muros, reinventada, reorganizada, decorada. Os arbustos talhados na forma de figuras animais ou mitológicas, as fontes de rochas e embrechados com os seus desenhos, são referidos com entusiasmo no conhecido texto seiscentista *Fundação, antiguidade e grandezas da muy insigne cidade de Lisboa, e seus vaorens illustres em Santidade, armas e Letras (...)*. O autor destaca a importância do jardim como complemento das casas nobres de Lisboa:

Aqui, os regalados jasmims purificação as arvores, as rosas, cravos e outras flores recreão e alegrão os sentidos; o alecrim, está sempre florido, ou verde; as murtas e tomilhos contrafazem não, galés, gigantes, serpes e outros animais: os satyros, faunos, nimphas, tritões e serêas ministrão agoas puras, e christallinas aos tanques a que servem de fontes, abortando chuvas e rocios do Inverno. Aqui se disfarçam as penhas e rochas marítimas, e os búzios, porcelanas, nacaros, caracoes, caramujos e diferentes pedras formão embrechados de labores e debuxos, em que a arte vencera a matéria, ainda que fora de ouro. Aqui os prados parecem naturais, alcatifados de flores e boninas. E finalmente o que em Florença, Nápoles, Génova e outras famosas cidades do Mundo se acha com artificio, de Lisboa, a cada passo, he natural (...) ⁴

Nos interiores, os azulejos e as pinturas ornamentais nos tetos, são uma das principais características decorativas das casas senhoriais, característica que impressionava os estrangeiros que visitavam a cidade. O autor da *Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour du Portugal (...)*, publicada em Paris em 1730, deixa-nos uma breve descrição das casas de Lisboa e chama a atenção para os silhares de azulejo e para os tetos, sublinhando que tanto as casas nobres como as casas mais simples tinham azulejos nas paredes “o que tornava as casas muito alegres”:

On y voit de beaux palais & généralement parlant les maisons de Lisbonne sont assez jolies (...) elles ont de grands appartements, la plupart carrelés, avec des plafonds où l'on voit des peintures ou des Figures en relief dorées... (...). Les maisons ordinaires sont de moilon ou de bois & de brique les dedans sont plaqués de petits carreaux de fayance jusqu'à hauteur d'appuy, ce qui leur est commun avec celles du premier ordre & rend les appartements très gais...» ⁵.

O Museu de Artes Decorativas da FRESS possui uma peça do século XVIII muito curiosa e interessante: uma caixa em madeira, pintada no exterior a imitar acharoadado, cujo interior representa a sala de uma casa seiscentista com as suas “artes decorativas integradas” (inv. 90). As paredes têm silhares de azulejo em azul e branco, com enrolamentos vegetais, o teto pinturas decorativas com motivos florais. No meio desta divisão encontra-se a Sagrada Família, um pequeno grupo escultórico em terracota policromada. Esta “maquineta” reproduz em miniatura, um pouco como uma casa de bonecas, o interior de uma casa senhorial, como encontramos ainda hoje em diversos palácios dos séculos XVII e XVIII, como o palácio do marquês de Tancos, em Lisboa, o palácio do marquês de Pombal, em Oeiras, o palácio do Correio-mor, em Loures, entre muitos outros.

Para esta comunicação sobre patrimónios esquecidos escolhemos um exemplo de exterior, um jardim com azulejos aplicados nos muros, muretes, paredes e canteiros, e um exemplo de interior, com pintura decorativa no teto. No caso do jardim, o revestimento de azulejos foi caindo no esquecimento com o passar do tempo. O jardim deixou de ser mantido, ervas e trepadeiras cobriram a quase totalidade dos painéis, houve vários roubos sobretudo durante o último quartel do século XX, e hoje o conjunto azulejar encontra-se muito degradado, com alguns painéis desaparecidos e os restantes num estado praticamente irrecuperável.

No caso do interior, confrontamo-nos com um conjunto de pintura mural extraordinário, único na cidade de Lisboa, que chegou aos nossos dias intacto e em bom estado de conservação apesar das diversas transformações do edifício em que se encontra.

Estamos a falar dos azulejos do jardim da Quinta do Espie, no Lumiar, também conhecida como palácio dos Duques de Palmela (propriedade privada)⁶, e da pintura dos tetos do Palácio Sandomil, em Lisboa (propriedade privada).

No âmbito deste projeto de investigação desenvolveu-se o trabalho comparativo entre tipologias e entre iconografias. Esta metodologia de pesquisa, com especial incidência na comparação dos vários elementos decorativos e respetivas iconografias, em determinados espaços e em todas as casas senhoriais estudadas, permite reunir um conjunto de elementos que até então estavam dispersos e que nos levam a perceber não só o gosto e o processo de criatividade, mas também contribuem para a reconstituição de espaços narrativos que chegaram aos nossos dias muito degradados e incompletos e que, por comparação com outros conjuntos de azulejos, ou até com descrições, recuperam a sua leitura.

A quinta do Espie foi construída no século XVIII por José de Espie e comprada no séc. XIX pelo 1º duque de Palmela⁷. É um edifício discreto, com uma fachada marcadamente horizontal, ritmada pelas duas fiadas de janelas de guilhotina simples, sem qualquer elemento



Ilustração 1
Quinta do Espie.
Lumiar. Pormenor da
fachada que dá para o
jardim.
(fotografia do autor)



Ilustração 2
Quinta do Espie.
Lumiar. Pormenor
do painel *Toilette de*
Vénus. Fachada que
dá para o jardim,
c. 1735. Painel realiza-
do a partir de com-
posição de Francesco
Albani.
(fotografia do autor)

ornamental de destaque. Na origem, integrada num envolvimento paisagístico rural, era uma quinta da qual subsiste apenas a casa e o jardim totalmente murado, hoje num estado de quase ruína. No século XVIII, tinha certamente um impacto cenográfico forte, não só pela articulação entre natureza e espaço construído mas também pela quantidade de painéis de azulejo figurativos narrativos que revestem a totalidade dos muros. Atualmente os azulejos estão quase todos cobertos de vegetação e de trepadeiras diversas que ao longo dos tempos foram arrancando o vidro e destruindo os painéis. É impossível ter uma visão global do que terá sido o jardim, com a sua cascata de pequenas rochas, fontes, muros, muretes, canteiros e paredes revestidos de painéis de azulejo com temas da vida quotidiana, da mitologia greco-romana e representações de bustos de imperadores. Durante o último quartel do século XX o jardim foi alvo de vários roubos o que também explica a falta de muitos azulejos, sobretudo os da parte superior dos muros que representavam bustos imperiais.

A comparação entre os azulejos da Quinta do Espie e os painéis do Palácio Cabral, em Lisboa⁸ permitiu a reconstituição e identificação de um dos conjuntos narrativos mais importantes da Quinta do Espie, realizado a partir de composições de Francesco Albani sobre a história de Vénus, divulgadas na Europa através de gravuras francesas. Estes painéis



Ilustração 3
Quinta do Espie.
Lumiar. Pormenor do
painel *Vénus e Vulcano*.
Fachada que dá para o
jardim, c. 1735. Painel
realizado a partir
de composição de
Francesco Albani.
(fotografia do autor)

encontram-se na fachada que dá para o jardim, e que é, na realidade, a fachada de aparato da casa. Estão como, já se disse, num estado de degradação avançado e foram considerados sem leitura⁹.

O corpus que se foi constituindo graças ao trabalho comparativo veio pôr em destaque temas idênticos em diversas casas. Quase numa perspetiva de “cripto-história da arte”¹⁰ foi possível, deste modo, identificar as iconografias deste conjunto azulejar. Mesmo que os painéis desapareçam, o que infelizmente é muito provável, preserva-se o conhecimento da sua existência e a memória da fisionomia deste jardim, com a sua decoração cerâmica (Ilustração 1, 2, 3).

Os painéis, realizados a partir de quatro gravuras, representam *O repouso de Vénus e Vulcano*; *A toilette de Vénus*; *Adónis é levado até Vénus pelos cupidos*; *Os cupidos adormecidos são desarmados*. Esta última composição, com os cupidos adormecidos, foi utilizada para fazer três painéis, colocados entre as janelas da fachada. Cada painel representa uma parte da composição de Francesco Albani: *As ninfas de Diana quebram os arcos dos cupidos adormecidos*; *as ninfas de Diana cortam as asas aos cupidos adormecidos*; duas figuras femininas, armadas de arco e flechas. Os painéis são recortados na parte superior, com a



Ilustração 4

Quinta do Espie. Lumiar. Pormenor do painel entre as janelas. Fachada que dá para o jardim. Realizado a partir de composição de Francesco Albani “Os Cupidos adormecidos”. O pintor de azulejos utilizou apenas uma parte da composição. Falta a fiada vertical à esquerda, o que revela a adaptação dos painéis à nova fachada que dá para o jardim, transformada no século XIX.

(fotografia do autor)

representação em medalhões circulares de bustos de imperadores e têm uma utilização essencialmente decorativa, sem preocupação de coerência narrativa ou iconográfica. A casa teve obras no século XIX e os painéis parecem ter sido adaptados à nova configuração da fachada, sendo retirada uma fiada lateral (vertical) de cada um deles para serem aplicados no espaço entre as janelas (Ilustração 4).

Percebe-se que, nos anos 1720-30, as quatro composições de Albani realizadas para o 6º duque de Mantua, Francesco Gonzaga, estiveram “na moda” entre as oficinas de pintura de azulejos de Lisboa e foram aplicadas em diversas casas senhoriais: numa das salas da casa anexa à Fábrica de Pólvora de Barcarena, no palácio Cabral, no palácio Pimenta (atual Museu da Cidade) e numa casa da rua Barros Queirós, demolida nos anos 60 do século XX, recolocando-se parte dos painéis no palácio do Machadinho¹¹. O levantamento de jardins abandonados com revestimentos de azulejo seria, por si só, tema de um projeto de investigação. Infelizmente são muitos os jardins que foram perdendo a sua estrutura original e nos quais os azulejos desapareceram. Há casos que ainda podem ser recuperados, como o conjunto da Quinta de Santo António, construída no século XVIII na Azinhaga da Fonte, em Carnide, integrada nos terrenos do Colégio Militar. O jardim, outrora um jardim de buxo, tem bancos e alegretes revestidos de painéis de azulejos com a representação de alegorias e de deuses da mitologia greco-romana: Vénus, Neptuno, Vulcano, entre outros. São azulejos do último terço do século XVIII, de gosto rococó, e foram realizados a partir do álbum de George Lejuge, *Les images des dieux des payens*, realizado por volta de 1640. Mais uma vez, identificamos temas idênticos em casas diferentes e vamos delineando tipologias estéticas e iconográficas que correspondem a cronologias específicas.

Vamos agora ao palácio Sandomil, em Lisboa. Muito transformado e adulterado, atualmente propriedade de um particular, conserva em duas das salas os tetos pintados, certamente em finais do século XVII. Apesar de já termos apresentado estes tetos numa comunicação sobre iconografia, pareceu-nos interessante referir novamente este património no âmbito deste encontro sobre a Casa Senhorial, destinado a um público diferente e com a presença dos nossos colegas brasileiros.

O texto que se segue retoma parcialmente o estudo publicado nas Atas do III Colóquio de Artes Decorativas de ESAD-FRESS, consagrado à Iconografia e Fontes de Inspiração.

Uma galeria de pintura europeia num teto seiscentista de um palácio lisboeta

Em Lisboa, entre a rua das Chagas e o Largo do Calhariz, sobrevive um edifício que, como muitos outros da cidade, foi outrora um palácio. Da sua vivência palaciana, pouco



Ilustração 5

Palácio Sandomil. Pormenor da pintura do teto da sala quadrada. Finais século XVII, início século XVIII. Representação de episódios das *Metamorfoses* de Ovídio.

As cenas estão enquadradas por moldura trilobada sustentada, na parte inferior, por duas volutas num enquadramento de festões e flores, cartelas a enquadrar bustos em *grisaille*, atlantes, e toda uma estrutura que simula elementos arquitetónicos. A pintura, o desenho, a policromia, a estrutura compositiva, são reveladoras de uma obra de grande qualidade.

(fotografia do autor)

se adivinha. Exteriormente vê-se como um prédio, em fase avançada de degradação, com o rés-do-chão ocupado por lojas diversas. No interior as interrogações acumulam-se. Edifício transformado? Adulterado? Semi-destruído? Parcialmente recuperado ou parcialmente devoluto? Sem dúvida um pouco de tudo isto. E é no interior deste espaço indefinível que, em duas salas, se conservam preservados, esquecidos e praticamente desconhecidos, dois tetos extraordinários, de finais do século XVII, início do XVIII, integralmente pintados, ilustrando temas da mitologia greco-romana.

Num artigo publicado em Julho de 1955 na Revista *Olissipo*, Matos Sequeira¹² esboça o percurso histórico do Palácio Sandomil. Com fundação no século XVI, o olisipógrafo estabelece uma cronologia dos seus vários ocupantes até 1955, data em que o andar nobre acolhe o “Clube dos 100 à hora”, instituição que ocupará o espaço durante meio século. Sobre os tetos, Matos Sequeira refere apenas que foram executados no século XVIII “no estilo das obras de Pedro Alexandrino”. Não há qualquer referência ao carácter excecional da pintura ou à erudição da sua iconografia.

A investigação agora desenvolvida centrou-se logo de início na complexa iconografia das pinturas, com destaque para o teto do amplo salão nobre: uma pintura que evoca de modo

surpreendente a produção de António de Oliveira Bernardes e uma iconografia que revela uma encomenda erudita: temas da mitologia greco-romana, cartelas com emblemas, legendas em latim, figuras em *grisaille* num jogo constante de *trompe l'oeil*, entre as quais se destacam, como numa galeria de pintura, episódios da *Eneida* de Virgílio, das *Metamorfoses* de Ovídio ou ainda do *Diálogo dos Deuses* de Luciano de Samósata.

No teto da sala de acesso ao salão nobre, que designamos por “Sala quadrada”, são quatro os episódios das *Metamorfoses*: Apolo perseguindo Dafné (*Met.* I, 452-524), Ciparisso transformado em cipreste (*Met.* X, 106-142), Diana e Actéon, (*Met.* III, 158-221), Alfeu e Aretusa (*Met.* V, 572-641). As cenas estão enquadradas por moldura trilobada sustentada, na parte inferior, por duas volutas num enquadramento de festões e flores, cartelas a enquadrar bustos em *grisaille*, atlantes, e toda uma estrutura que simula elementos arquitetónicos (Ilustração 5). Em ambas as salas, a pintura, o desenho, a policromia, a estrutura compositiva, são reveladoras de uma obra de grande qualidade.

No estudo que publicámos sobre as *Metamorfoses* de Ovídio na azulejaria barroca¹³ e, no qual, pela primeira vez, abordámos a iconografia destes tetos, destacou-se a importância da circulação de edições ilustradas das *Metamorfoses* e o recurso dos artistas aos modelos gravados como fonte para as suas composições. Durante o século XVII, circulam na Europa centenas de edições da obra e as suas ilustrações impõem-se como tradução visual do texto, constituindo-se edições das *Metamorfoses* apenas com imagens e breves legendas.

Embora em Portugal seja escassa a pintura de cavalete de temática mitológica, certamente condicionada pelas exigências da censura inquisitorial¹⁴, que proibia as obras que referissem amores profanos e que tivessem textos ou imagens considerados “*indecentes & desonestas, ou suspeitas ou escandalosas & injuriosas ao Estado Eclesiástico (...)*”¹⁵ no espaço da arquitetura encontram-se interessantes conjuntos de temas da mitologia, não só nos revestimentos de azulejo mas também na pintura mural e nas decorações em estuque. Nas bibliotecas da nobreza lisboeta da época a presença de edições das *Metamorfoses* é frequente em edições francesas, espanholas ou italianas.

Na pintura mural de temática mitológica, em palácios lisboetas de finais do século XVII meados do século XVIII, chegaram aos nossos dias os tetos da Sala Dourada e da Sala das Bicas do palácio de Belém, o primeiro com representações de um episódio da *Eneida*, baseado em modelo de Pietro da Cortona, e de cenas das histórias de Perseu e de Ulisses, calcadas em modelos gráficos de Pierre Mignard (a partir de composição de Anibal Carraci), e o segundo com cenas das *Metamorfoses* pintadas em *grisaille* e inseridas em cartelas inspiradas nas gravuras de Bernard Salomon¹⁶; os tetos de três salas do Paço Velho da Ajuda, hoje uma das dependências do quartel da GNR, igualmente com temas da mitologia greco-romana e

episódios das *Metamorfoses* (Sala de Apolo, Sala de Diana, Sala de Hércules), o teto do salão nobre do palácio dos Távora, hoje Clube Desportivo da Mouraria, com pintura alegórica, ou ainda, já mais tardias, as pinturas de um dos tetos do palácio Regaleira, hoje Sede da Ordem dos Advogados e as pinturas de uma das dependências da ala setecentista do palácio Fronteira, igualmente com representações da fábula ovidiana.

Se pensarmos na quantidade de edifícios que desapareceu com o terramoto e, posteriormente, com as vicissitudes inerentes à transformação da cidade, e se considerarmos que, apesar disso, chegaram até nós interessantes testemunhos através dos referidos tetos, a pintura de temática mitológica teria uma presença frequente nos programas decorativos das casas senhoriais.

É neste contexto que os tetos do palácio Sandomil têm que ser enquadrados e estudados, mesmo se, pela componente iconográfica, evocam um recurso a fontes eruditas, traduzidas numa pintura de qualidade excecional.

Para a execução de dois dos quatro episódios da “Sala quadrada”, o pintor recorreu a uma série de gravuras seiscentistas do *Bellissimum Ovidii Theatrum*, de Wilhelm Baur que, na mesma altura, eram também utilizadas como modelo para a realização de painéis de azulejo, como os painéis de Gabriel del Barco conservados no Museu Nacional do Azulejo¹⁷ ou os painéis holandeses de uma das salas do Palácio Fronteira¹⁸. O autor das pinturas do teto do palácio Sandomil faz prova de um excelente “entendimento” do espaço e integra astuciosamente os modelos gráficos nas cartelas que configuram uma estrutura arquitetónica, sendo quase impossível associar de imediato a pintura e o modelo que lhe é subjacente. Na representação de Ciparisso transformado em Cipreste, Apolo surge cenograficamente colocado no plinto de uma das volutas, como se estivesse num varandim, quando, no modelo de origem, se encontra representado envolto numa nuvem. Na representação de Alfeu e Aretusa o pintor acrescenta à composição um arbusto que cobre o sexo de Alfeu, cumprindo assim os requisitos de uma pintura isenta de características “...indecentes & desonestas, ou suspeitas ou escandalosas & injuriosas ao Estado Eclesiástico”.

O salão nobre, de planta retangular, com cerca 10,70m de comprimento por 6,70m de largura, oferece ao espectador uma pintura imponente, que reúne um conjunto iconográfico único na arquitetura civil residencial em Lisboa. É uma composição monumental, compacta na sua apresentação, erudita na escolha dos temas, na sua identificação através de legendas em latim, na inserção da emblemática. A própria estrutura decorativa é reveladora de um exímio conhecedor da pintura de grandes superfícies murais e da pintura de tetos. A estrutura compositiva sugere um espaço em vários níveis, com o contraste entre a representação dos temas principais, que evoca uma galeria de pintura, e as figuras em *trompe l'oeil* que os

Ilustração 6

Palácio Sandomil. Pormenor da pintura do teto do salão nobre. Finais século XVII, início século XVIII. Representação do Juízo de Paris. A estrutura compositiva sugere um espaço em vários níveis, com o contraste entre a representação dos temas principais, que evoca uma galeria de pintura, e as figuras em *trompe l'oeil* que os enquadram, sugestivas de uma tridimensionalidade ilusória que dá ao conjunto uma forte dinâmica cenográfica e decorativa. (fotografia do autor)



enquadram, sugestivas de uma tridimensionalidade ilusória que dá ao conjunto uma dinâmica e força cenográfica e decorativa, incontestáveis (Ilustração 6).

Neste teto estão representados sete temas da mitologia greco-romana, seis nos panos laterais e um no pano central, com fontes literárias distintas. As representações nos panos laterais têm uma legenda em latim, inserida em pequena cartela. Os temas são separados uns dos outros por uma figura da mitologia, pintada em *grisaille* e emoldurada por cartela ladeada por duas figuras em *trompe l'oeil* que simulam esculturas em pedra (Ilustração 7). Começando, quando se entra, no sentido das agulhas de um relógio, temos no primeiro pano, Minerva e Mercúrio que entregam as armas a Perseu, *PALLAS E MERCURIUS PERSEUM ARMIS INSTRUMENTES* (Ovídio, *Met.* V, 46-47); no segundo pano, à esquerda de quem entra, duas representações: O juízo de Páris, *IUDICIUM PARIDIS*, (Luciano de Samósata, *Diálogo dos Deuses*), e Saturno conquistado por Vénus e Cupido, *VENUS ET CUPIDO ALIS TEMPUS EXPILANTES*; entre as duas composições, a figura de Diana, em *grisaille*, emoldurada por cartela ladeada por Minerva e Mercúrio, pintados em *trompe l'oeil*, sugerindo escultura em pedra. No terceiro pano, novamente apenas uma representação: Perseu corta a cabeça de Medusa, *PERSEUS MEDUSAE CAPUT ABSCINDEN* (Ovídio, *Met.* V, 1-249). No quarto pano, à direita de quem entra, duas representações: Pã e Siringe, *NE MRARE DEUM FUGA SI NIMPHA SEQUENTEM* (Ovídio, *Met.* I, 689-712) e a forja de Vulcano, *ARMA ACRI*



Ilustração 7

Palácio Sandomil. Pormenor da pintura do teto do salão nobre. Finais século XVII, início século XVIII. Os temas principais são separados uns dos outros por uma figura da mitologia, pintada em *grisaille* e emoldurada por cartela ladeada por duas figuras em *trompe l'oeil* que simulam esculturas em pedra. (fotografia do autor)

FACIENDA VIRO (Virgílio, Eneida, VIII, 370-453). Entre as duas composições, a figura de Diana, igualmente em *grisaille* e emoldurada por cartela, ladeada por Júpiter e Vénus, pintados em *trompe l'oeil*.

No pano central, a composição, mais complexa, não está identificada por legenda. Entre estas várias figuras mitológicas intercalam-se oito representações emblemáticas, reprodução de ilustrações provenientes de dois livros de emblemas. O livro *IMPRESE DI DIVERSI PRINCIPI, DUCHI, SIGNORI, E D'ALTRI PERSONAGGI, ET HUOMINI ILLUSTR. LIBRO SECONDO*, impresso em 1566, e o livro *LE IMPRESE ILLUSTR. DEL S. or IERONIMO RUSCELLI*, impresso em Veneza em 1583, parecem ter fornecido a maior parte dos modelos para os emblemas representados. No entanto, a literatura emblemática era abundante na época e são inúmeros os livros que repetem os mesmos emblemas. Certamente se encontrarão representações idênticas noutras obras.

Esta sequência de episódios da mitologia e a sua relação com a emblemática, traduz uma cultura visual erudita mas não pode ser entendida como um programa iconográfico, no sentido de uma lógica narrativa ou de uma leitura iconológica. Estamos perante uma série de temas mitológicos, dispostos lado a lado, reprodução de pinturas seiscentistas da época que certamente o pintor terá visto através de gravura e que foram agrupadas como um conjunto de quadros (Ilustração 8). A identificação das fontes de inspiração, e a própria configuração

Ilustração 8
 Palácio Sandomil. Pormenor da pintura do teto do salão nobre. Finais século XVII, início século XVIII. Estamos perante uma série de temas mitológicos, dispostos lado a lado, reprodução de pinturas seiscentistas da época que certamente o pintor terá visto através de gravura e que foram agrupadas como um conjunto de quadros.
 (fotografia do autor)



estética e estilística de toda a composição, revelam uma influência francesa, que lembra, numa escala mais pequena, mais sóbria e mais intimista, a estrutura compositiva do teto do salão dos espelhos em Versalhes, com o modelo de “quadros” pictóricos enquadrados por figuras em *grisaille*, e figuras escultóricas em *trompe l'oeil*, identificados por legendas, e estruturados numa malha decorativa evocadora de uma estrutura arquitetónica.

O autor do teto de Sandomil teve acesso à pintura europeia da época através de gravados que reproduziu com a máxima fidelidade. O episódio de Pã e Siringe é cópia exata de pintura de Michel Dorigny (Museu do Louvre). Apenas as cores divergem, revelando que o pintor não teve acesso à pintura mas apenas a uma gravura. Saturno conquistado por Vénus e Cupido reproduz uma composição de Simon Vouet. As cores são igualmente diferentes e, por questões de espaço, o pintor do teto suprimiu a figura da fama, presente na pintura de Vouet. A forja de Vulcano é cópia rigorosa de uma gravura de Johan Friedrich Greuter¹⁹ e o episódio de Minerva a entregar as armas a Perseu, cópia igualmente rigorosa de gravura de Jan Muller, que reproduz composição de Bartholomeu Spranger. O juízo de Paris foi realizado a partir de uma composição utilizada também pelos pintores de azulejo. Na Casa Museu Verdades Faria um dos painéis, de transição século XVII-XVIII, reproduz rigorosamente o mesmo episódio²⁰.



Ilustração 9

Palácio Sandomil. Teto do salão nobre. Finais século XVII, início século XVIII. Pormenor dos motivos ornamentais. O pintor sublinha toda a estrutura com um friso dourado que percorre e delimita linearmente todos os motivos arquitetônicos e ornamentais, conseguindo uma unidade compositiva com um forte impacto visual. Esta característica é muito comum na pintura de Antônio de Oliveira Bernardes.

(fotografia do autor)

A iconografia do painel central levantou algumas questões de identificação. Reconheciam-se facilmente Apolo e Saturno, mas as restantes figuras não tinham atributos suficientes para se identificar o tema. Como nas outras pinturas, o modelo utilizado para a composição foi a chave para a leitura iconográfica. O painel central do palácio Sandomil reproduz parcialmente uma pintura de Nicolas Poussin (Museu do Berry, Bourges), que representa o episódio do livro II das *Metamorfoses*, no qual Faetonte pede a Apolo que o deixe guiar o carro do sol. Poussin traduz visualmente o texto de Ovídio, com minúcia na narrativa e nos pormenores. À volta de Apolo e Faetonte há todo um enquadramento alegórico alusivo ao Tempo: Saturno a tocar flauta, as quatro estações, com a Primavera coroada de flores, o Verão com um espelho na mão, em primeiro plano o Outono, com uma grinalda de folhas de vinha, e o Inverno, representado como um ancião. Ao fundo, as horas puxam o carro do tempo. No painel central do teto, por questões de espaço e de enquadramento (a composição insere-se num quadrilobo), o pintor suprimiu as figuras do Outono e do Inverno, bem como os signos do zodíaco que, na composição de Poussin, em círculo dourado, envolvem Apolo. No teto, apenas se representa Apolo e Faetonte, a Primavera e o Verão, Saturno e as horas.

Os sete episódios que observamos neste teto traduzem um conhecimento do que de melhor se fazia na pintura europeia seiscentista: três pintores franceses, ligados à corte de

Louis XIII e Louis XIV, Nicolas Poussin, Michel Dorigny e Simon Vouet, e três pintores / gravadores alemães, Willelm Baur, Friedrich Greuter e Jan Muller. Todos os motivos ornamentais, atlantes, figuras em *grisaille*, figuras em *trompe l'oeil*, são inspiradas em modelos europeus.

Este teto poderá ter sido realizado nos últimos anos do século XVII, dentro de uma estética marcada pelos modelos do classicismo francês. A organização cenográfica é semelhante à estrutura compositiva da pintura que António de Oliveira Bernardes (1662-1702) executa para a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em 1690, cujas campanhas de obras foram reveladas em estudo aprofundado de Vítor Serrão²¹. No teto de Nossa Senhora dos Prazeres, Oliveira Bernardes recorre às composições de Simon Vouet e de outros pintores do círculo de Charles le Brun²².

Em ambos os tetos encontramos elementos comuns, não só na cenografia, como já referimos, mas também nos vários elementos decorativos que a preenchem: molduras, cartelas, festões de flores, carrancas, e um motivo decorativo recorrente: uma concha, que preenche os ângulos das composições. Também as figuras infantis aladas e as figuras em *grisaille*, evocadoras de uma tridimensionalidade ilusória, semelhantes em ambas as pinturas. Tanto na Igreja de N. Sra. dos Prazeres, como no palácio Sandomil, o pintor sublinha toda a estrutura representada na pintura com um friso dourado que percorre e delimita linearmente todos os motivos arquitetónicos e ornamentais, conseguindo uma unidade compositiva com um forte impacto visual (Ilustração 9).

Parece-nos plausível considerar que a composição geral do teto do salão nobre do palácio Sandomil, no modelo estrutural, nas soluções cenográficas, nos modelos iconográficos, seja uma obra ligada ao círculo de António de Oliveira Bernardes e quem sabe, da sua própria autoria. Será necessária uma investigação minuciosa de arquivo, com o levantamento das campanhas de obras de finais do século XVII, início do XVIII, realizadas no palácio, ou a descoberta de uma assinatura nas pinturas, para que se possa, com fundamentação, identificar a cronologia e a autoria.

Estes dois tetos pintados são únicos na cidade de Lisboa. Terá havido certamente muitos outros, desaparecidos sobretudo com o terramoto de 1755. Pela sua qualidade, raridade, riqueza da iconografia e porque testemunham de uma componente decorativa tão importante das casas senhoriais seiscentistas /setecentistas de Lisboa, estes dois tetos merecem a melhor das salvaguardas.

¹ OLIVEIRA, Lina Marrafa de - “ Inventários post-mortem: documentos de vivências senhoriais” in *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*, in Malta, Mariza; Mendonça, Isabel (coord.) – Casas Senhoriais Rio - Lisboa e Seus Interiores. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Universidade Nova de Lisboa; Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2014, pp. 203-211.

² Idem, *ibidem*, p. 206-207.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ AZEVEDO, Luis Marinho de - *Fundação, antiguidade e grandezas da muy insigne cidade de Lisboa, e seus vaorens illustres em Santidade, armas e Letras (...) 2ª ed..* Lisboa: Of. de Luiz de Moraes, 1753.

⁵ *Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour du Portugal (...)*. Paris : chez Pierre Prault, 1730, p. 9 -10.

⁶ Sobre a Quinta do Espie consulte-se o site [www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=16803) (http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=16803).

⁷ CÂMARA, Alexandra Gago da - *Azulejaria do século XVIII. Espaço Lúdico e Decoração na*

⁸ CORREIA, Ana Paula Rebelo - “Iconografias nos revestimentos de azulejos da casa senhorial do século XVIII em Lisboa”, in *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*, in Malta, Mariza; Mendonça, Isabel (coord.) – Casas Senhoriais Rio-Lisboa e Seus interiores. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Universidade Nova de Lisboa; Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2014, pp. 166-174.

⁹ CÂMARA, Alexandra Gago da, *op.cit*, pag. 175

¹⁰ SERRÃO, Vitor - *A Cripto-História da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, col. Estudos de Arte, Lisboa, 2001

¹¹ CORREIA, Ana Paula Rebelo - “Iconografias nos revestimentos de azulejos da casa senhorial do século XVIII em Lisboa” (...).

¹² SEQUEIRA, Gustavo Matos - “A História de um Palácio” in *Olissipo*. Lisboa, 1955, pp.101-105.

Matos Sequeira explique que em 1709 “toda a parte do edifício que voltava para a Rua das Chagas ruuiu estrondosamente”. Não refere a fonte desta informação que levanta questões relativamente à cronologia das pinturas dos tectos, que nos parecem ser ainda de finais do século XVII, ou logo do início do século XVIII.

¹³ CORREIA, Ana Paula Rebelo - “As Metamorfoses de Ovídio na Azulejaria Barroca”, in *Ovídio: Exílio e Poesia*. Actas do Colóquio no biliménio da “relegatio”, Centro de Estudos Clássicos. Lisboa, 2008, pp. 127-158

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.130

¹⁵ SÁ, Artur Moreira de - *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XV*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica, 1983, pp.637-646.

¹⁶ MECO, José - “Tectos. Do Palácio de Belém”, in *Do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República, 2005.

¹⁷ MNAA, nºinv. 900. Representação de Juno e Íris, episódio do livro XI das *Metamorfoses*.

¹⁸ CORREIA, Ana Paula Rebelo, *op.cit*, p. 124

¹⁹ MNAA, grav. 5822.

²⁰ CORREIA, Ana Paula Rebelo – *op. cit.* p.144

²¹ SERRÃO, Vitor - *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, Arte e História de um Espaço Barroco*. Lisboa: Aletheia Editores, 2007.

²² Idem, *ibidem*, p.28

Palavras-chave
Neoclassicismo,
Mitologia,
Grotescos,
Herculano,
Antiguidade Clássica

Keywords
Neoclassicism,
Mythology,
Grotesques,
Herculano,
Classic Antiquity

Resumo/Abstract

Sobre a Sala Pompeia do Antigo Palácio da Ega

No ano de 1783, tem início uma ampla campanha de obras no antigo Palácio da Ega, sob o auspício de Ayres José Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827). Mas é com o arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros, que a antiga Sala da Música de João de Saldanha e Albuquerque, irá ser modificada, para “nascer” a Sala Pompeia. Estamos perante um programa estético em que testemunhamos a temática mitológica, presente nos medalhões, que reporta ao conhecimento da obra de Ottavio Antonio Bayardi, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*, publicada entre os anos de 1754 e 1779. As figuras em grisaille baseiam-se em motivos da 3.^a parte do álbum de estampas de Giovanni Volpato e Giovanni Ottavini, das *Loggie di Raffaello nel Vaticano*, datada de 1772-77 e muitos dos grotescos que compõem estas figuras são derivações desta obra, que na época que aqui estudamos assumem especial preponderância.

On the Pompeii Room of the Ancient Ega Palace


In the year 1783 began a great campaign of works in the ancient Counts of Ega Palace, under the auspice of Ayres José Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827). But it was under the direction of architect José Manuel de Carvalho Negreiros that the ancient Music Hall of João de Saldanha e Albuquerque was modified, and thus was “born” the Pompei Room. An aesthetic program can be seen here, showing a mythological thematic, in the medallions, which leads us to the work of Ottavio Antonio Bayardi, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*, published between 1754 and 1779. The grisaille figures are based in motifs from the 3rd part of the book of stampes made by Giovanni Volpato and Giovanni Ottavini, the *Loggie di Raffaello nel Vaticano*, dated from 1772-77. Many of the grotesques that fulfill the figures are also derivations from this work, which assume special relevance in this case.

Helena Sofia Ferreira Braga. Licenciada em História - Variante de História da Arte (FLUL, 1998), mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro (FLUL, 2012) e doutoranda em História da Arte (FLUL, desde 2013). Tem dedicado a sua investigação ao estudo da pintura em suporte mural na arquitetura residencial de finais do século XVIII e inícios do século XIX. É autora de artigos sobre pintura mural neoclássica e do livro *Pintura Mural Neoclássica* em Lisboa. Cyrillo V. Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas. Endereço eletrónico: sofiamarceau@gmail.com

Sobre a Sala Pompeia do Antigo Palácio da Ega

Helena Sofia Ferreira Braga

INTRODUÇÃO

 Palácio da Ega, antiga residência da família Saldanha e Albuquerque, é um testemunho bastante interessante da arquitetura civil da cidade de Lisboa. A sua origem remonta ao século XVI quando o fundador do morgadio da Junqueira, Ayres de Saldanha, decidiu construir nos terrenos que recebeu do dote de sua mulher, D. Joana de Albuquerque, um núcleo de casas nobres começando então a ser conhecida por Quinta da Junqueira¹. Foi com Manuel de Saldanha e Albuquerque (1712-1771), que ocupou o cargo de Vice-Rei do Estado da Índia no ano de 1758 e foi agraciado com o título de Conde da Ega nesse mesmo ano pelo Rei D. José, que a casa passou a ser conhecida pela residência dos Condes da Ega².

Na contemporaneidade, a imagem que chegou até nós do palácio é a que deriva das obras preconizadas por “João de Saldanha e Albuquerque entre 1683 e 1715, que dotou a casa nobre da unidade conceptual que hoje conhecemos”³, e das profundas transformações arquitetónicas datadas da segunda metade do século XVIII, sob direção de José Manuel de Carvalho Negreiros (1751-1815). Segundo Alberto Iría⁴, na primeira metade do século XIX, o palácio foi uma vez mais intervencionado pelo arquiteto Fortunato Lodi, sofrendo modificações ao nível dos seus acessos pedonais e, muito provavelmente, nos seus interiores.

É na ampla campanha de obras do arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros, filho de Eugénio dos Santos de Carvalho que havia sido um dos grandes obreiros da baixa pombalina, que a antiga Sala da Música de João de Saldanha e Albuquerque, bisavô do 2.º Conde da Ega, irá ser modificada. A Sala Pompeia, denominação atribuída no século XX, é um dos mais ousados programas estéticos do período Neoclássico da cidade de Lisboa.

O palácio, após conhecer momentos de esplendor, confrontou-se em meados do século XVIII com o seu abandono por parte do 1.º Conde da Ega, ficando a antiga residência do morgadio da Junqueira num estado de lastimável ruína. Empenhado em reabilitar a memória de seu pai, após a queda de Pombal, é ressarcido a Ayres José Maria de Saldanha e Albuquerque Coutinho Matos e Noronha (1755-1827), o título que tinha sido de seu pai,

Manuel de Saldanha de Albuquerque, primeiro Conde da Ega, por decreto de 23 de Outubro de 1779, a mando da Rainha D. Maria I. Além do título, a sua “illustre e benemerita Caza”, no âmbito do mesmo decreto irá beneficiar das remunerações dos últimos serviços dos seus antepassados, João de Saldanha e Albuquerque, e Aires de Saldanha de Albuquerque Coutinho Matos Noronha, recuperando ainda as Comendas, alcadarias-mores, capela e as seis tenças que pertenceram a seu tio, António de Saldanha de Albuquerque⁵. Desta forma consegue viabilizar a recuperação de um património material substancial, promovendo uma reforma intensa da antiga casa dos Saldanhas que, desde a partida do 1.º Conde para a Índia, tinha sido votada ao abandono e ruína. Inicia-se assim mais um capítulo de esplendor da Casa da Ega.

Na plasticidade assumida no Salão Pompeia, além da sua função estética, perpassa também a ambição do encomendador, o 2.º Conde da Ega na sua tentativa de posicionar a Casa da Ega na esteira da “Casa dos Grandes”, uma

caza e solar, onde nascerão e morrerão illustres e dignos heroes de huma familia coberta dos mais relevantes serviços, caza d'onde sahirão armados no dia 1.º de Dezembro de 1640 oito Saldanhas para sacodirem o jugo de Hespanha, e porém a corôa na cabeça do Senhor Rey Dom João o 4^o.

Mas também o esforço concertado de diferentes áreas artísticas que, num encontro surpreendente entre a arquitetura, a pintura, o estuque, e a escultura de fundamentação classicizante, concebeu um projeto de obra de arte total, provavelmente nos últimos anos da década de 1790.

Surpreende-nos o obnubilado silêncio que tem caído sobre esta esplendorosa sala, chegando-nos apenas ecos da sua sumptuosidade decorativa que tão condignamente representam o universo das escavações arqueológicas da cidade de Herculano, iniciadas por iniciativa de Carlos III de Espanha, e reproduzidas num álbum de gravuras, intitulado *L'Antichità di Ercolano*. Refletem também o universo clássico-renascentista das pinturas e estuques das *loggias* que Rafael e seus colaboradores executaram no século XVI, para o Vaticano e que posteriormente, no século XVIII, foram reproduzidas graficamente por Giovanni Volpato e Giovanni Ottaviano, na obra *Loggie di Raffaello nel Vaticano*, dividida em três partes e datada de 1772-77.

1. UMA PROPOSTA PARA A DATAÇÃO DAS PINTURAS

É um dado adquirido que o Palácio da Ega sofreu intervenções na segunda metade do século XVIII. Os elementos documentais que possuímos permitem confirmar a presença do arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros, como atesta o contrato de obras datado de 1780⁷, celebrado entre o referido arquitecto, e João da Costa, (mestre-pedreiro), Joaquim dos Santos, (mestre-carpinteiro) e Lourenço da Cruz, (mestre-cantoneiro), “para o fim de reedificarem e completarem o seu Palacio da Junqueira na forma da planta, e direcção do Arquitecto José Manuel de Carvalho Negreiros”⁸, conduzindo a uma acentuada modificação do palácio ao nível dos seus interiores e exteriores. É também referenciado no mesmo contrato um dado importante para a nossa pesquisa: a encomenda de mil e duzentos réis de estuque para tectos⁹.

Segundo Raquel Henriques da Silva, este arquiteto conseguiu jogar “com elegância a memória das pré-existências”, e baseando-se nos pressupostos neo-palladianos, atingiu a excepcionalidade arquitetónica num dos momentos mais inovadores e eruditos da época mariana¹⁰.

Apesar do referido contrato ter sido assinado na data mencionada, as obras no palácio terão sido empreendidas a partir de 1783. Esta data coincide com a entrada de fundos financeiros na posse do 2.º Conde, pelas mercês e comendas doadas pela rainha D. Maria I. Sabe-se também que, nesse mesmo ano, pediu autorização régia para contrair junto da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia dos Mártires um empréstimo de 4.800\$000, “para com ela dar princípio à indispensável obra de que as casas de sua residência na Junqueira necessitavam pela ruína que ameaçavam...”¹¹. O empréstimo foi autorizado e concedido uma vez que se concluiu que “a obra era necessária e importaria em 9.000\$000”¹². Acrescentava-se ainda que a “*quantia sairá do cofre unicamente para a reedificação do referido palácio*”¹³. Com início também em 1783 e durante os dez anos seguintes o Conde da Ega levantou da estância da Mesa dos Reais Direitos do Paço das Madeiras mais de 3.300\$000 reis de madeiras diversas, quase tudo referente ao triénio de 1783 a 1785¹⁴. Uma parte destinava-se a ser utilizado na armazenagem da produção vinícola, mas a outra, considerável, dizia respeito a madeiras do Norte da Europa destinadas a construção: casquinha, vigas de Riga, vigas de pinho da Flandres¹⁵.

O arquiteto José Manuel de Carvalho Negreiros respeitando a forma herdada da época de João de Saldanha e Albuquerque, e as estruturas que já serviam de sustentação ao teto de masseira¹⁶, (ou caixotão), reaproveita-as para serem preenchidas por um amplo friso ovalado e uma cúpula elíptica. Tanto este friso, como a cúpula encontram-se apoiados nas oito colunas corolíticas com capitéis decorados com a Ordem Compósita, que têm

maioritariamente uma função decorativa.

A sua feitura ou conceção arquitetónica, é bastante representativa do universo da tratadística clássica, com influências do arquiteto inglês William Thomas (1729-1782), “um estilo neoclássico composto por elementos de Palladio e igualmente de Robert Adam”¹⁷. Encontramos, igualmente, aproximações estilísticas com a sala de mármore da casa Kendleston, em Londres, do atelier de Robert Adam (1728-1792).

É neste novo espaço de lazer que os Condes da Ega, na sua nova sala da música, ou “sala das colunas”¹⁸, irão estabelecer novos padrões de sociabilidade que se iniciam na cidade de Lisboa na segunda metade do século XVIII, e atingem maior expressividade na primeira metade do século XIX.

Não existe, até à presente data, nenhuma referência arquivística que nos auxilie a situar no tempo o começo da empreitada das pinturas murais da Sala Pompeia, assim como o artista ou oficina envolvido. Temos algumas balizas temporais, como por exemplo, o testemunho do 7.º Marquês de Fronteira e Alorna, no ano de 1808, que se refere à Sala Pompeia como “sala das colunas”, desta forma: “A famosa sala das columnas, conhecida por uma das mais belas dos arredores da capital, ornada de bellos espelhos, bem iluminada e guarneçada dum grande numero de senhores portugueses”¹⁹.

Esta passagem das suas memórias revela-nos que, em 1808, a sala já tinha as colunas que hoje em dia visualizamos.

Mais sabemos, através de um documento datado de 1816, que a sala das colunas já existia em 1813: “e quasi inhabitavel, porquanto em toda a parte chovia, achando-se os madeiramentos pôdres, e até alguns abatidos, excepto a sala das colunas, a única que se achava em bom estado de conservação”²⁰.

A partir de 1785, segundo documentação já citada²¹, encomenda-se 234 “taboas de casquinha dobrada”. É altamente provável que esta considerável quantidade de madeira pudesse ser para a feitura das colunas da mesma.

Além destas referências, também conseguimos confirmar que algumas das pinturas se baseiam na obra de Octávio Antonio Bayardi, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*²², publicada entre 1757 e 1792. Esta obra, constituída por oito volumes, era no início de restrita circulação: “não foi comercializada, sendo a sua distribuição da responsabilidade do próprio rei, o que para além de conferir exclusividade à sua circulação aumentava a expectativa, enaltecendo simultaneamente os possuidores da obra”²³.

Segundo Joanne Berry, esta situação alterou-se depois de 1770, em reação a uma tradução inglesa não autorizada da *L'Antichità*, permitindo que a edição original italiana

pudesse ser comercializada, mas a preços dispendiosos²⁴.

Em Portugal temos conhecimento desta extensa obra na importante biblioteca de José da Silva Pessanha²⁵. Em 1775 é adquirida em leilão, após a morte do mesmo em 1773, para constituir os fundos da tão ambicionada biblioteca pública de Manuel do Cenáculo²⁶. Mas certas vicissitudes adiaram o projeto, e só em 1796 abria ao público a primeira biblioteca pública, podendo então ser consultável a obra com as pinturas de Herculano e Pompeia. É provável que o 2.º Conde ou o artista tivessem conhecimento desta obra anteriormente a 1796, mas, presentemente, os elementos que dispomos não nos permitem tirar mais conclusões.

A nosso ver as pinturas decorativas poderão ter sido realizadas entre 1789 e 1795. Em 1795 morre a primeira mulher do Conde, que era também sua prima, D. Maria do Carmo de Almada (1761-1795), e não nos parece que a decoração da sala se inicie depois desta data.

A arte do estuque, igualmente presente na sala, também nos pode dar indícios relativamente à datação das pinturas. Segundo Isabel Mendonça, nos finais da década de 1770 e inícios da década de 1780 começam paulatinamente a ser introduzidos novos modelos decorativos recuperados da Antiguidade Clássica. Por exemplo, no final da década, em 1789, alguns tetos da sacristia da igreja e convento do Sagrado Coração de Jesus, à Estrela, revelam já a adesão aos valores estéticos do neoclássico²⁷.

Os próprios pigmentos utilizados nas pinturas são utilizados desde tempos remotos, não existindo a presença de pigmentos considerados modernos.

É por isso altamente provável que as pinturas tenham sido realizadas na campanha de Negreiros.

1.1. O eventual artista das pinturas da Sala Pompeia

O artista envolvido é, para nós, até ao momento, desconhecido. Pela leitura atenta de um documento descoberto por Ferreira Lima no Arquivo Histórico Militar, atestamos a presença do artista André Monteiro da Cruz (1770-1851) na “decoração das Pinturas nas Sallas do Palacio do Pateo do Saldanha”²⁸. A informação dada por este documento é muito vaga e não nos dá certezas relativamente às salas que foram pintadas pelo artista. Sabemos, pela leitura de alguns periódicos, que para além da Sala Pompeia terão existido mais salas com decoração mural: “ (...) sob os tectos, onde há ainda festões meio apagados, grinaldas com pássaros e flôres d`um tom vivo, como se fossem pintadas na véspera”²⁹. Em 1930, *A Voz*, refere: “ (...) do velho solar dos Egas, de tantas evocações históricas e românticas, um dos mais interessantes edifícios de Lisboa (...), e os seus salões e salas,

onde superabundam os motivos clássicos”³⁰; no *Novidades*: “O que lá havia, e de que ainda restam vestígios inestimáveis, eram lindas pinturas finíssimas, belos azulejos, e um salão nobre que é uma maravilha”³¹. E na monografia de Alberto Iría: “As paredes em volta do picadeiro, especialmente as do palácio, tinham várias pinturas murais, cópia das existentes em Pompeia”³².

É por isso difícil definir se André Monteiro da Cruz, um dos artistas da 2.ª geração da Ajuda, foi o executante das pinturas da Sala Pompeia. É provável que este artista tenha estado no palácio entre abril de 1813 e setembro de 1814, datas coincidentes “com obras de Alvenaria, Carpintaria, e Pintura, todas ellas para melhoramento do edificio e seus pertences”³³, para alojar o quartel-general do Marechal Beresford, consorciadas pelo Arsenal Real das Obras Militares.

Analisando estilisticamente a Sala do Corpo Diplomático no Palácio da Ajuda, concebida por ele, não conseguimos encontrar semelhanças com as pinturas da Sala Pompeia.

Devemos ter também em consideração, para além das importantes oficinas ativas nos finais do século XVIII e que se prolongam até inícios do séc. XIX, como as de Manuel da Costa (1755-1819), Pedro Alexandrino (1729-1810), ou, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), a existência de outros artistas presentes na cidade de Lisboa que gozavam de algum êxito no mercado aristocrata e burguês da altura. Referimo-nos a José Caetano Syriaco (1740-1800), que quando se “alcançou a moda dos pannos pintados para adorno das casas fez grande número deles”³⁴; aos irmãos Francisco e Jerónimo Gomes Teixeira, que pintavam flores, frutos, ornatos³⁵; a Jerónimo de Andrade (1715?-1801), um excelente pintor de ornatos e arquitetura³⁶ e Joaquim Marques (1755-1822), um artista que segundo Cyrillo, “todos os curiosos quizerão ter alguma cousa da sua mão, ou fosse em tectos, ou em paredes”³⁷.

É igualmente importante referir a presença de artistas italianos na cidade de Lisboa. Em 1787, Cruz Sobral, empresário do antigo teatro da R. dos Condes, mandou vir artistas de Itália, maioritariamente cenógrafos, como por exemplo, Francesco Mignola, Antonio Baila, e, Vincenzo Mazzoneschi³⁸, para exercerem funções nos teatros existentes em Lisboa. Poderão alguns destes artistas ter tido contactos com o Conde? Alguns destes artistas deveriam exercer a par da sua atividade cenográfica - como muitos artistas lisboetas o faziam - trabalhos em casas particulares.

Também é muito interessante o programa decorativo proposto pelo artista, pois revela ecos dos conceitos da decoração integral inglesa, de que Robert Adam é o seu máximo representante.

Coube ao arquitecto inglês o exercício do ajustamento ao espaço e necessidades domésticas do século XVIII. A selecção da temática era retirada da mitologia e história antiga, procurando uma adequação à função das salas: nas salas de Música figuravam Apolo e as Musas, nas bibliotecas podiam estar representadas cabeças de poetas e filósofos, enquanto nas paredes era preferencialmente utilizada a decoração de grotescos, reconhecida pelo próprio Adam, como um estilo ornamental bonito e leve, usado pelos antigos romanos”³⁹.

No Palácio da Ega é perscrutado o conhecimento da obra de Robert Adam, mas numa clara adaptação ao universo olisiponense.

2. O PROGRAMA ESTÉTICO DA SALA POMPEIA: A TEMÁTICA CLÁSSICA ARQUEOLÓGICA

2.1. As bailarinas herculanenses da Sala Pompeia

A Sala Pompeia, de planta retangular, é composta nos lambris por azulejos de matriz azul e branca que representam vistas panorâmicas de diversas cidades europeias. Estes são um importante e inédito testemunho iconográfico, da produção azulejar holandesa setecentista, com atribuição de autoria à oficina de Cornelis Boumeester⁴⁰.

Ao nível das paredes temos figuras esvoaçantes, as bailarinas herculanenses⁴¹, claramente baseadas nas gravuras que se efetuaram por ocasião da descoberta e posteriores escavações das antigas cidades de Herculano⁴², e de Pompeia⁴³, na primeira metade do século XVIII.

Uma parte da pintura de raiz clássica-arqueológica presente na Sala Pompeia, baseou-se no I e III tomos da obra, *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*⁴⁴,

composta por oito volumes e publicada entre 1757 a 1792 - a obra constituiu o mais importante trabalho arqueológico do século XVIII e as gravuras contidas nos seus oito volumes, que divulgaram os resultados completos das escavações tiveram uma contribuição decisiva na orientação do gosto neoclássico na Europa⁴⁵

As figuras femininas, popularizadas por inúmeros artistas, converteram-se num dos motivos preferidos da decoração neoclássica europeia, nomeadamente Robert Adam, na conceção das suas famosas vilas e Angelica Kaufmann (1741-1807), na casa Syon, por exemplo⁴⁶.

Nos tomos I e III da obra *L'Antichità*, encontramos representadas doze bailarinas, mas na Sala Pompeia apenas visualizamos oito, provavelmente em correspondência com o espaço disponível.

Sabemos que a partir de 1934, as bailarinas foram ocultadas por uma argamassa, e desocultadas posteriormente em campanhas de conservação e restauro no ano de 1980. As intervenções que sofreram não permitiram, contudo, recuperar a leitura original, devido a campanhas intervencionistas mal sucedidas, repletas de uma total ausência de respeito pela integridade da obra, permitindo que a originalidade cromática destas figuras femininas se perdesse no tempo.

Passemos então à análise das bailarinas:

Na parede poente da sala estão representadas duas bailarinas. Esta parede corresponde atualmente à entrada da sala. Quando se entra, à direita, temos a bailarina que denominámos de bailarina número 1. Esta figura, segundo a obra que mencionamos, é de uma jovem mulher e encontra-se representada no tomo III. As vestes longas e esvoaçantes devem ter sido outrora de um amarelo mais vivo, correspondendo à descrição original:

Gentilmente pintada nesta pintura mural de fundo negro aparece uma jovem mulher com a loura cabeleira presa por uma fita. Vestida por um largo e longo véu amarelo transparente que lhe tapa o corpo todo, incluindo as mãos e a cabeça levanta-se no meio dele provocando dobras no bonito e bem colocado panejamento: ela tem a cabeça virada no acto de olhar para trás⁴⁷.

A bailarina que se segue, a número 2 (Ilustração 1), partilha a parede poente com a bailarina antecedente e encontra-se representada no tomo I, datado de 1757, com a seguinte descrição:

Vê-se esta leve e gentil figura coberta com uma comprida e muito fina vestimenta de cor violeta. No ombro e no braço direito que estão despidos, está vagamente enrolado um véu amarelo, que dá a volta ao peito e apoia-se no ombro esquerdo, esvoaçando em parte de trás. As fitas finas e compridas atam os loiros cabelos. Com a mão direita segura um jarro e com a esquerda um prato com três figos; parecem ser símbolos do seu carácter ou da sua função⁴⁸.

Na parede sul, estão representadas também duas bailarinas, as 3 e 4, que segundo a *L'Antichità*, são descritas do seguinte modo:

com todo o braço esticado a longa e larga veste de cor entre o turquesa e o verde, finíssima



Ilustração 1
Gravura do álbum *L'Antichità*,
tomo I, 1757, de Camillo
Paderni e Filippo Morghen. A
mesma figura na parede oeste
da Sala Pompeia.
Foto da autora, 2013.

e transparente; e de segurar uma outra parte a frente com a direita; a posição dos pés cujas plantas são as únicas partes tapadas com as solas e especialmente o movimento dos cabelos que voam para trás sugerindo o efeito de um salto ou de uma corrida, tudo parece exprimir a figura de uma dançarina⁴⁹, e a bailarina 4: Apresenta um bonito colar à volta do pescoço e dupla fileira de pérolas nos pulsos. A veste é branca com bordados vermelhos. As sandálias têm fitas vermelhas⁵⁰.

Na parede nascente da sala, temos as bailarinas 5 e 6:

Esta jovem mulher que esta aqui representada, parece concorrer com a anterior em tudo. Igualmente graciosas e bonitas são as feições da cara, bem como os loiros cabelos e as vestes amarelas, muitos transparentes e finas que deixam ver o corpo nu. Nua está esta figura da cintura para cima, assim como os pés⁵¹.

A bailarina 6, encontra-se muito repintada. Conseguimos visualizar que existem alterações notórias ao nível da colocação dos pés. Segundo a descrição que vem na *Antichità*, “o vestido é branco, o véu é verde escuro. Na mão direita leva um cesto e na esquerda um

disco”⁵².

Na parede norte, e segundo a *Antichità*, não existem referências à cor das vestes desta bailarina, a numero 7, que se encontra no Tomo I, mas podemos visualizar que foram acrescentadas sandálias nos pés. Já a bailarina 8 pertence ao Tomo III:

é representada uma mulher vestida da mesma larga e comprida veste da cor da água do mar. O traço é de tal forma levíssimo e delicado que parece transparente, quase mostrando o corpo nu. O pano a envolve de tal maneira a volta do pescoço e por trás da cabeça que parece um capuche, esvoaçando sobre o ombro de um lado e do outro lado coma outra extremidade levantada pela mão direita da mulher que tem todo o braço esticado. A caixinha que rege com a esquerda é da cor do ouro. E o calçado, apertado com fitinhas é de cor vermelho escuro⁵³.

Não temos dúvidas que estas figuras femininas foram baseadas na obra em questão. São bastante representativas do universo decorativo das antigas casas de Herculano, que as escavações de 1749, revelaram ao resto da Europa. A sua utilização nesta sala permite-nos focalizar na sua função primordial: espaço destinado à dança e à música.

A enquadrar estas figuras temos um friso em estuque, classicizante, modelo que encontramos nas *loggias* do Vaticano concebidas por Rafael e colaboradores.

2.2. AS PINTURAS DECORATIVAS DO FRISO

É sobre a cornija, com ornamentação clássica, que vamos encontrar um amplo friso constituído por painéis trapezoidais preenchidos por medalhões com referências iconográficas da *L'Antichità*, do Tomo III, de 1762. No intercalar dos panos em forma trapezoidal temos quatro figuras femininas da mitologia clássica, pintadas em *grisaille*, inseridas por sua vez no que se aproxima do modelo retangular. Apenas três são cópias das gravuras da 3.^a parte da obra gráfica de Giovanni Volpato e Giovanni Ottavini, das *Loggie di Raffaello nel Vaticano*, datada de 1772-77⁵⁴. Todas as pinturas da sala foram realizadas com a técnica a têmpera. Os medalhões por sua vez são “*rodeados por uma moldura de óvulos e cornucópias*”⁵⁵, com notória descendência dos modelos clássico-romanistas. Mais uma vez encontramos referências, ao nível dos óvulos, nas *loggias* do Vaticano.

Nestes frisos é possível constatar que muitas vezes a descrição textual não corresponde às cores utilizadas pela oficina envolvida, o que nos revela alguma “originalidade”. Até-se à representação dos pormenores descritos na obra.

Friso do lado sul - No medalhão do friso, estamos perante a representação de uma ninfa ou nereide (Ilustrações 2 e 3):



O manto da jovem mulher ou ninfa que se queira chamar, pintada nesta parede de fundo vermelho muito escuro, com bordas amarelas; as argolas que lhe ornamentam os pulsos e os tornozelos são da cor do ouro; a farta cabeleira, em parte presa com uma fita, é loura e delicada. O monstro marinho sobre o qual ela está deitada e do qual segura com a mão esquerda, as rédeas, é da cor da água do mar⁵⁶.

As pinturas que se encontram no medalhão sul, nascente e norte, foram encontradas no mesmo lugar, em Stabias, segundo o texto da obra.

Friso do lado nascente - Estamos perante uma representação iconográfica de difícil interpretação. Segundo a *L'Antichità*, seriam uma ninfa e um monstro marinho, num ritual que nem eles próprios conseguem definir. Esta pintura encontrava-se originalmente na Vila Arianna⁵⁷. O artista acrescentou a figura de um génio ou putti que não se encontra na gravura original, talvez apenas por uma questão estética, que se encontra representada no tomo III⁵⁸ (Ilustrações 4 e 5).



Ilustração 2

Medalhão do lado sul: Ninfa ou Nereide sobre cavalo-marinho.

Foto da autora, 2014

Ilustração 3

Gravura do álbum *L'Antichità*, tomo I, 1757, de Giovanni Morghen e Filippo Morghen. Representação de Ninfa ou Nereida sobre cavalo-marinho



Ilustração 4
Medalhão do lado
este da Sala Pom-
peia com repre-
sentação de Nífa
ou Nereide sobre
monstro marinho.

Foto da autora,
2013.



Ilustração 5
Gravura do álbum
L'Antichità, Tomo
III, 1762. Giovanni
Morgen e Filippo
Morghen. Repre-
sentação de uma
Nífa ou Nereide
sobre monstro
marinho.

Foto da autora,
2010.

Friso do lado norte - Neste medalhão,

temos uma Nereida pode chamar-se ao mesmo tempo uma Nífa pintada delicadamente e gentilmente (...). O pano que esvoaça no lado direito da imagem e envolve-lhe os ombros a deixa quase totalmente nua, o cabelo é apertado por uma fita entrelaçada, ou algo parecido. O touro marinho, ao colo do qual ela está abraçada, e que graciosamente move a cabeça para o seu lado, tem uma cor tendente ao verde⁵⁹.

Poderemos estar perante uma representação do *Rapto de Europa*, mas de uma perspectiva diferente daquela que foi transmitida por Ovídio?

Friso do lado poente - O medalhão a oeste da sala, não se baseia na obra da *L'antichità*, mas sim na 3.^a parte da obra de Giovanni Volpato. O tema aqui representado poderá talvez estar relacionado com a história mitológica do rapto de Nesso e Dejanira (Figs. 6 e 7). É provável que o artista, na ausência de mais temas relacionados com nereides e monstros marinhos na obra *Antichità*, tenha recorrido a esta solução, de forma a não quebrar visualmente a conceção estética da sala.

Nos cantos encontramos figuras em *grissaille*. Só conseguimos identificar Leda e o Cisne (Figs. 8 e 9), da obra de Higino, *Fabulae*. Nos restantes não conseguimos identificar iconograficamente as figuras femininas. Apenas sabemos que foram retiradas da obra de



G. Volpato, já mencionada anteriormente, e que o artista, ao proceder à passagem para a pintura mural, eliminou e acrescentou certos adereços, sem que consigamos perceber o porquê. Nos cantos B e C, por exemplo, eliminou a figura infantil alada, e em outro, acrescentou um tronco de loureiro.

Todas estas figuras femininas, estão inseridas num fundo floral estilizado, semelhanças que encontramos em Kendleston Hall, obra de Robert Adam.

3. OS GROTESCOS DA SALA POMPEIA: AS FONTES DE INSPIRAÇÃO DO ARTISTA.

Relativamente aos grotescos presentes na Sala Pompeia, o artista baseou-se em diversas fontes, mas sem dúvida que o conhecimento da obra gravada de G. Ottaviani e Giovanni Volpato é preponderante. É também possível constatar que o artista tem igualmente um conhecimento dos pormenores decorativos das figuras que constituem as semi-pilastras das *Loggias* de Rafael Sanzio.

Os motivos de Robert Adam - que foram extraídos do repertório decorativo divulgado pela Antiguidade Clássica - tais como cabeças de bode e leões, também se podem visualizar. São utilizados pelo artista em conjugação com elementos vegetalistas, panóplias, cartelas, vasos antigos, figuras humanas e animais (como coelhos, aves), e múltiplas representações de pendentives em forma de colar. Em relação às figuras aladas, as famosas esfinges, na

Ilustração 6
Medalhão do lado poente da Sala Pompeia com representação de Centauro e Nereide.

Foto da autora, 2010.

Ilustração 7
Gravura de Ludovicus Teseo e Giovanni Volpato da obra *Loggie di Raffaele nel Vaticano*, 1776.

Imagem cedida pela Biblioteca Archeologia e Storia dell Arte di Roma.



Ilustração 8
Figura mitológica
Leda e o Cisne,
pormenor da
parede sul da Sala
Pompeia.



Ilustração 9
Gravura de
Ludovicus Teseo e
Giovanni
Volpato da obra
*Loggie di Raffaele
nel Vaticano*,
1774.
Imagem cedida
pela Biblioteca
Archeologia e
Storia dell Arte di
Roma.

versão masculina e feminina presentes nos cantos dos medalhões, todas elas aladas, não conseguimos estabelecer paralelismos com qualquer obra que já tenhamos visto, a não ser no Museu Nacional dos Coches, mas com claras diferenças estilísticas. Entendemos porém que remetem para a figuração estética de Robert Adam, se bem que não de uma forma tão exuberante, e talvez para a obra de Ludovico Mirri (1776), *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*⁶⁰. Também conseguimos encontrar semelhanças com as figuras que compõem as gravuras da obra de G. Volpato, e da obra de Francisco de Holanda, *Os desenhos das antigualhas*⁶¹, de 1538-1541.

A cúpula da sala é dividida em doze partes por motivos ondulantes e geométricos, as gregas, de cor azul. Em cada uma das divisões foram pintados motivos de grotescos clássicos e nos panos encontramos figuras infantis aladas que seguram festões constituídos por folhas e frutos, intercalados por outras figuras iguais com instrumentos musicais. Uma vez mais, o artista assume uma plasticidade ornamental impregnada de um dinamismo estético peculiar, muito próximo das pinturas decorativas das *loggias* de Rafael Sanzio.

O seu centro é constituído pela *umbrella*, ou véu ondulante, motivo decorativo utilizado na Antiguidade, e que as descobertas dos frescos de Herculano trouxeram à luz, tendo sido posteriormente popularizado por Robert Adam⁶².

Já os grotescos das pilastras de madeira (cerca de 20) que encontramos nas paredes da sala em ritmo cadenciado, revelam não só a preponderância da obra de G. Volpato, mas, e

também, alguma influência do artista italiano Battista Zelotti (1526-1578), nas composições parietais que concebeu para a Villa Emo⁶³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não temos dúvidas que estamos perante um dos programas estéticos mais complexos da cidade de Lisboa, com uma carga artística que desperta um irreprimível fascínio no espetador. A sua feitura, com temáticas da ancestralidade pagã que outrora decoravam as casas de Herculano e Stabias, e das *Loggias* de Rafael gravadas por G. Volpato, e G. Ottavini, que determinaram o gosto neoclássico na Europa, revelam-nos o novo gosto decorativo que ocorreu na cidade de Lisboa, nos últimos anos do século XVIII. O artista envolvido conseguiu de forma inédita e vicejante conceber um programa estético ambicioso, não só de acordo com as premissas do encomendador - deve ter havido da sua parte uma flexibilidade ao nível da escolha temática - mas, e também, para acompanhar a vanguarda estética da época que estudamos, numa altura em que os modelos tardo-barrocos ainda se impunham com alguma solenidade. Aqui estamos perante a maturidade dos receituários romanistas de base classicizante.

Interessava também a estes artistas o êxito das suas obras, porque daí decorria um reconhecimento e mais recursos materiais para si e para a sua oficina, numa altura em que proliferava a “moda dos pannos pintados para adorno das casas⁶⁴”.

José Manuel de Carvalho Negreiros, segundo Cyrillo V. Machado, “*nasceu em Lisboa e viajou muitos anos em reinos estrangeiros para se aperfeiçoar nos estudos da architectura: tornado à pátria pelos annos de 1776*”⁶⁵. Na obra deste arquiteto, a quem supomos se deve a conceção da Sala Pompeia, perfila-se um conhecimento da obra de Robert Adam, talvez a sua obra mais importante: *The Works of architecture of Robert and James Adam*, publicação faseada a partir de 1773; e da tratadística de Ottavio Scamozzi⁶⁶, que reeditou a obra de Andrea Palladio e William Thomas, cuja obra se encontra muito pouco divulgada em Portugal. Se as pinturas foram produto da última década de oitocentos - e estamos em querer que assim seja - então a sala é marcada pelo mesmo dinamismo que Adam conferiu às suas salas pompeianas, pois denotamos uma coerência estilística em todos os elementos, desde o estuque às pinturas das pilastras, às restantes pinturas, e à escultura, num projeto de arquitetura de interiores bastante inovador na cidade de Lisboa. Nada foi deixado ao acaso.

Se bem que as influências de Adam sejam notórias ao nível da unidade concetual da sala e em alguns pormenores decorativos, temos de salientar que tanto as pinturas, como os estuques apresentam aspetos distintos da obra deste arquiteto inglês. A obra gráfica de Ottaviano e Volpato, e a *L'Antichità* são preponderantes na abordagem que o artista realizou.

Infelizmente é muito difícil averiguar a oficina envolvida. A qualidade artística, tanto das pinturas de figuras como os ornamentos, revela-nos que estamos perante um artista com valências artísticas bastante consideráveis no campo da criação plástica. A destreza do desenho, a naturalidade assumida pela representação das figuras, a modelação vigorosa do contorno das figuras, aberta à luz, revelam-nos um artista de excelentes recursos, com grande maturidade estética, onde a cor assume protagonismo.

É provável que estejamos perante um artista que, apesar de se ter apoiado em gravuras, se apresenta como sendo também bastante singular, pois num panorama artístico em que a liberdade criativa não era habitual, ele soube, a nosso ver, “criar algumas figuras”, como as criaturas aladas que encontramos na sala. Mesmo nas pinturas de grotesco das pilastras, que têm por base a obra de Ottaviani e Volpato, o artista joga com as figuras, compondo-as talvez à sua *maniera*. Também é verdade que fez colagens, como por exemplo, nos medalhões ovais, ao ter acrescentado as figuras infantis aladas; porém, não lhe é retirada a originalidade criativa. Relativamente às cores, achamos que o artista tem um conhecimento da parte textual da *L'Antiquità*, mas não foi fiel à descrição da obra, preenchendo as figuras com uma paleta cromática individualizada.

Ayres de Saldanha, o provável encomendador das pinturas, era igualmente um homem do seu tempo, um “ilustrado”, que procurava atualizar-se e devia ter alguma sensibilidade artística, como depreendemos da leitura de uma passagem da obra de Francisco Luz Leal: “versa a conversação sobre pinturas, reparo que conhece a exactidão do desenho, a direcção dos contornos, a harmonia das cores: e que sabe apanhar no quadro a melhor e a mais fina disposição dos grupos”⁶⁷. Esta sua tendência levava-o a contratar artistas para ensinar a arte do desenho à sua família, como se pode constatar num documento datado de 1813 em que é referido o seguinte:

Arcangelo Fusquini, mestre de desenho nesta capital, que elle foi convocado por Aires de Saldanha, ex-conde da Ega para ensinar a seos filhos, e igualmente a sua mulher, a cujo petitório annuo o Sup.e, e o poz em pratica no espaço de mais de tres annos, sem que do Sup.e recebesse coiza alguma pelo seo trabalho”⁶⁸.

Na Sala Pompeia, o conceito de obra de arte total surge com toda a pujança e temos a plena consciência que ainda existe um longo caminho a percorrer na descoberta dos seus mistérios.

- ¹ SIMÕES, J. M. dos Santos - Os Azulejos Holandeses do Palácio Saldanha. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Bertrand, N.º 1 (1948), p. 51.
- ² Idem, *ibidem*, p. 55.
- ³ CRUZ, Maria Cristina de Carvalho Barbosa da - *A Casa Nobre dos Saldanhas no Sítio da Junqueira*. Lisboa: [s.n.], 2006 p. 802. Tese de Mestrado em História da Arte, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- ⁴ IRÍIA, Alberto - A Instalação Definitiva no Palácio da Ega: História e Descrição do Edifício. In *Boletim do Arquivo Histórico Colonial*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar. Vol. 1 (1950), p. 38.
- ⁵ Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), Ministério do Reino, *Núcleo Antigo*, L.º 327.
- ⁶ ALVES, Artur da Mota - O Palácio do Páteo do Saldanha. Alguns Documentos para a sua História. In *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. N.º 16 (1935), p. 16.
- ⁷ Cit. por SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Lisboa: [[s.n.]], 1997. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, p. 633-635.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 633.
- ⁹ Idem, *ibidem*, p. 633.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 111.
- ¹¹ ANTT, *Desembargo do Paço, Corte e Estremadura*, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54. Inédito.
- ¹² Idem, *ibidem*, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54.
- ¹³ Idem, *ibidem*, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54.
- ¹⁴ Agradece-se ao Dr.º José Norton, biógrafo da Condessa de Stroganoff, a descoberta de alguns dos documentos inéditos referidos neste trabalho,
- ¹⁵ ANTT, *Real Fisco da Inconfidência e dos Ausentes - Casa Da Ega*, cx. 63, mç. 3, n.º 7.
- ¹⁶ Segundo J. M. dos Santos Simões, em monografia já citada, a sala teria teto de madeiramento, em masseira. Ainda é visível nos cantos laterais reminiscências deste teto.
- ¹⁷ CARNEIRO, Paula Cristina Dias - *Interiores Neoclássicos Civis do Porto: evolução setecentista de uma estética global*. Santiago de Compostela: [[s.n.]], 2010. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela, p. 279.
- ¹⁸ Esta designação vem referida num documento datado de 1816, mas que nos remete para a data de 1813, ano concidente com obras de beneficiação do palácio para alojar o General Beresford e o seu quartel. Cit. por Artur da Mota Alves, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁹ BARRETO, José Trazimundo Mascarenhos - *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna, D. José Trazimundo Mascarenhos Barreto, ditadas por ele próprio em 1861*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 44.
- ²⁰ ALVES, Artur da Mota, *op. cit.*, p.19.
- ²¹ ANTT – *Real Fisco da Inconfidência e dos Ausentes - Casa Da Ega*, cx. 63, mç. 3, n.º 7.
- ²² Esta obra é constituída ao todo por 8 volumes e foi publicada entre 1754 e 1779. O tomo de 1754, refere-se à apresentação da obra.
- ²³ CARNEIRO, Paula Cristina Dias, *op. cit.*, p. 169.
- ²⁴ BERRY, Joanne - *The Complete Pompeii*. Londres: Thames & Hudson, 2013, p. 47.
- ²⁵ José Pessanha deveria ter apenas os volumes referentes aos anos de 1754 e 1767, ou seja 6 volumes,

pois os outros foram publicados já após a sua morte.

²⁶ Sobre a primeira biblioteca pública, vejam-se as publicações de Manuela D. Domingos.

²⁷ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - Estuques Decorativos em Portugal – do Manuelino ao Neoclássico. In CASTRO, Paulo (coord.) - *I Encontro Sobre Estuques Portugueses*. Porto: Museu do Estuque e Bubok, 2008, p. 35-49.

²⁸ Cit. por LIMA, Henrique de Campos Ferreira - Alguns Artistas Portugueses e Estrangeiros no Arquivo Histórico Militar. In *Separata da Revista de Arqueologia*: Lisboa: [[s.n.]], tomo 2.º, N.º 4 (1935), p. 11-12. Este documento não se encontra datado. Julga-se que poderá ser do ano de 1813, porque se encontra arquivado juntamente com outros documentos do ano em questão.

²⁹ CHAVES, José Joubert - Da Invasão Francesa à Concentração Liberal. História de um velho palácio. In *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: [[s.n.]]. N.º 95, (1907), p. 7.

³⁰ SOUSA, J. Fernando - O Arquivo Colonial. In *A Voz*. Lisboa: [[s.n.]]. Vol. IV, n.º 1351 (1930), p. 6.

³¹ LEMOS, J. de - Uma Obra Notável. O Arquivo e Biblioteca das Colónias no Palácio da Ega. In *Novidades*, Lisboa: [[s.n.]]. N.º 10783 (1930), p. 3.

³² IRÍA, Alberto, *op. cit.*, p. 41.

³³ Este processo encontra-se no Arquivo Histórico Ultramarino, com a cota D. 39. *Processo Judicial do Conde da Ega*, fl. 21, 1815.

³⁴ MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. 2.ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 92.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 167.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 165.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 185.

³⁸ Cf. DIAS, João Pereira - *Cenógrafos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Italiana em Portugal, 1941, p. 6-8.

³⁹ CARNEIRO, Paula Cristina Dias, *op. cit.*, p. 257-262.

⁴⁰ SIMÕES, J.M. dos Santos, *op. cit.*, p. 48

⁴¹ Cf. PRAZ, Mario - *Gusto Neoclássico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, p. 92. Este autor denomina estas bailarinas de “danzarinas herculanenses”, e foram um dos motivos favoritos da decoração neoclássica.

⁴² A então descoberta de Herculano, que se encontrava soterrada. Este fato, por si só surpreendente, exerceu grande impacto junto de D. Carlos de Borbon, futuro Carlos III, e no ano de 1738, foram obtidas as necessárias aprovações para se iniciarem as escavações. (Cf. CARNEIRO, Paula Dias, *op. cit.*, p. 164).

⁴³ Pompeia foi descoberta em 1748 e Estábias em 1749. As escavações foram prosseguidas sob a mesma orientação e sem o abandono dos trabalhos em curso na cidade de Herculano (Cf. CARNEIRO, Paula Dias, *op. cit.*, p. 165).

⁴⁴ Esta obra, editada pela Real Academia Herculanense, fundada por D. Carlos de Bourbon em 1755, em Nápoles, tinha o objetivo de estudar e ilustrar as antiguidades descobertas na cidade de Herculano (Idem, p. 163-166). Encontra-se na Biblioteca Nacional, com a cota B. A. 140, e é constituída por oito volumes.

⁴⁵ CARNEIRO, Paula Dias, *op. cit.* p. 164.

⁴⁶ Cf. PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷ BAYARDI, Octavio Antonio - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e Contorni Incise com Qualche Spie-*

gazione. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1762. Tomo III, p. 143. Agradecemos à Prof. Giovanna Dré a tradução para português.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, tomo I, 1757, p. 117.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, tomo III, 1762, p. 146.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, tomo I, 1757, p. 107-109.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 101-102.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 121-122.

⁵³ Idem, *ibidem*, tomo III, 1762, p. 149-150.

⁵⁴ As gravuras mencionadas encontram-se na Biblioteca dell Istituto di Archeologia e Storia dell Arte de Roma. Cota: Roma-X-638.

⁵⁵ Esta informação encontra-se na ficha de inventário do IHRU, n.º IPA. 00006536, onde se encontra muita informação essencial sobre esta sala e edifício: www.monumentos.pt.

⁵⁶ BAYARDI, Octavio Antonio, *op. cit.*, tomo III, 1762, p. 85.

⁵⁷ Cf. BERRY, Joanne, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁸ BAYARDI, Octavio Antonio, *op. cit.*, tomo III, 1762, p. 175.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 95-96.

⁶⁰ Consultámos esta obra na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid, com a seguinte cota: B-1915. Em Portugal, encontra-se no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto, sem número de cota.

⁶¹ Esta obra encontra-se na Real Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo do Escorial. É constituída por um álbum de desenhos a pluma, aguada e lápis, das antigas pinturas murais que revestiam a Domus Aurea.

⁶² CARNEIRO, Paula Dias Carneiro, *op. cit.*, p. 268.

⁶³ MOREL, Philippe – *Les Grottesques*. Paris: Flammarion, 2011. p. 258.

⁶⁴ MACHADO, Cyrillo Volkmar, *op. cit.*, 1922, p. 92. É possível depreender por passagens da obra mencionada, que a partir de 1765/70 se inicia esta moda.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 193.

⁶⁶ Esta obra manuscrita encontra-se na Biblioteca de Arte da Faculdade de Belas Artes do Porto, com a cota: D-6-7.

⁶⁷ LEAL, Francisco Luz - *Plano de Estudos Elementares, Traçado em Maneira de Carta; e dirigido ao Ilmo. e Exmo. Senhor Conde da Ega, estando na vila de Cintra sobre a educação literária do Ilmo. e Exmo. Senhor Conde Manoel de Saldanha seu filho*. Lisboa: Offic. De João Procopio Correa da Silva, 1801.

⁶⁸ LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *op. cit.*, 1935, p. 280. É provável que A. Fosquini tenha iniciado a sua atividade como mestre de desenho da família Ega em 1803, ou antes. Em 1805, o conde parte para Madrid, como embaixador de Portugal, nesta corte.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

Desembargo do Paço, Corte, Estremadura e Ilhas, cx. 2034, mç. 2116, n.º 54.

Ministério do Reino, Núcleo Antigo, L.º 327.

Real Fisco da Inconfidência e dos Ausentes - Casa da Ega, cx. 63, mç. 3, n.º 7.

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

Processo Judicial do Conde da Ega, 1815.

FONTES IMPRESSAS

BAYARDI, Ottavio Antonio - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*. Tomo Primo. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1757.

Idem - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*. Tomo Secondo. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1759.

Idem - *Le Pitture Antiche D'Ercolano e contorni incise com qualche spiegazione*. Tomo Terzo. Napoli: Nella Regia Stamperia, 1762.

MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. 2.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MIRRI, Ludovico - *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*. Roma: [s.n.], 1776.

OTAVIANI, Giovanni e VOLPATO, Giovanni - *Loggie di Rafaele nel Vaticano*. Roma: [s.n.], 1772-77.

LIVROS E REVISTAS

ALVES, Artur da Mota - O Palácio do Páteo do Saldanha. Alguns documentos para a sua história. In *Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Nº 16 (1935), pp. 31-38.

BARBOZA, Ignácio de Vilhena - O Palacio do Pateo do Saldanha. In *Universo Pittoresco*. Lisboa: [s.n.], Vol. I, (1839-1840), pp. 369-370.

BARRETO, José Trazimundo Mascarenhas - *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna, D. José Trazimundo Mascarenhos Barreto, ditadas por ele próprio em 1861*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

BERRY, Joanne - *The complete Pompeii*. Londres: Thames & Hudson, 2013.

CARNEIRO, Paula Cristina Fortuna de Oliveira Dias - *Interiores Neoclássicos Civis do Porto: evolução setecentista de uma estética global*. Santiago de Compostela: [s.n.], 2010. Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela.

CARVALHO, A. Ayres de - A Influência da Cenografia Barroca da Escola de Bolonha na Pintura Decorativa dos Palácios Portugueses. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, N.º 2 (1980), pp. 59-65.

CHAVES, José Joubert - Da Invasão Francesa à Concentração Liberal. História de um velho palácio. In *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: [s.n.]. N.º 95 (1907), pp. 3-8.

CRUZ, Maria Cristina de Carvalho Barbosa da - *A Casa Nobre dos Saldanhas no sítio da Junqueira*. Lisboa: 2006. Tese de Mestrado em História da Arte Moderna, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

DACOS, Nicole - *La Découvert de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1969.

Idem - *Le Logge di Raffaello*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.

Idem - *Les Loges de Raphaël, Chef-d'Oeuvre de l'Ornement au Vatican*. Milão: Editoriale Jaca Book SpA, 2008.

DIAS, João Pereira - *Cenógrafos Italianos em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Italiana em Portugal, 1941.

DOMINGOS, Manuela D. - *Livraria de Dom José da Silva Pessanha. Do Coleccionador à Biblioteca pública*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

DOMINGOS, Manuela D. - *A Caminho da Real Biblioteca Pública: dois documentos, 1775-1795*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

HARRIS, Eileen - *The Genius of Robert Adam*. London: Yale University Press, New Haven and London, 2001.

IRÍIA, Alberto - A Instalação Definitiva no Palácio da Ega: História e Descrição do Edifício. In *Boletim do Arquivo Histórico Colonial*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar. Vol. I (1950), pp. 19-54.

LEAL, Francisco Luz - *Plano de Estudos Elementares, Traçado em Maneira de Carta, e Dirigido ao Ill.mo e Ex.mo Senhor Conde da Ega*. Lisboa: Off. de João Procópio Corrêa da Silva, 1801.

LEMOS, J. de - Uma obra notável. O Arquivo e Biblioteca das Colónias no Palácio da Ega. In *Novidades*. Lisboa: [s.n.], N.º 10783 (1930), p. 3.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira - Alguns Artistas Portugueses e Estrangeiros no Arquivo Histórico Militar. In *Revista de Arqueologia*. Lisboa: [s.n.], tomo 2.º, N.º 4 [separata] (1935), pp. 3-18.

Idem - Algumas Considerações sobre o 2.º Conde da Ega. In *Boletim do Arquivo Histórico Militar*. Lisboa: Imprensa Moderna, Vol. 5 (1935), pp. 16-25.

LOUSADA, Maria Alexandre - Sociabilidades Mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834. In *Penélope*. s.l: Edições Cosmos, N.º 19-20 (1998), pp. 45-89.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - Estuques Decorativos em Portugal – do Manuelino ao Neoclássico. In CASTRO, Paulo (coord.) - *I Encontro sobre Estuques Portugueses*. Porto: Museu do Estuque e Bubok, 2008, pp. 35-49.

MOREL, Philippe – *Les Grotesques*. Paris: Flammarion, 2011.

PRAZ, Mario - *An Illustrated History of Interior Decoration*. London: Thames & Hudson, 1994.

PRAZ, Mario - *Gusto Neoclássico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982.

SILVA, Raquel Henriques da - *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

SIMÕES, J. M. dos Santos - Os Azulejos Holandeses do Palácio Saldanha. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: Bertrand, Lda., N.º 1 (1949), pp. 48-79.

SOUZA, J. Fernando - O Arquivo Colonial. In *A Voz*. Lisboa: [s.n.], Vol. IV, N.º 1351 (1930), p. 6.

ZAMPERINI, Alessandra - *Les Grotesques*. Paris: Editions Citadelles & Mazenod, 2007.

Palavras-chave
Papel de parede,
China, Macau,
Carreira da Índia,
Brasil

Keywords
Wallpaper, China,
Macau,
Carreira da Índia,
Brazil

Resumo/Abstract

Papéis de Parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas

Os papéis de parede chineses, um dos vários produtos de luxo importados da China, especialmente nos séculos XVIII e XIX, têm sido em larga medida ignorados em Portugal, no âmbito das artes decorativas. O presente artigo pretende, pois, ser uma chamada de atenção para a presença deste material nos interiores de casas portuguesas.

Chinese Wallpapers in Portuguese Manor Houses

Chinese wallpapers, one of several luxury imports from China during the eighteenth and nineteenth centuries, have been largely ignored within the scope of decorative arts in Portugal. This article aims to draw attention to the presence of this product in the interiors of Portuguese Manor Houses.

Cristina Costa Gomes. *Doutorada em História Moderna pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2008), dirige actualmente a Divisão de Documentação, Investigação e Cooperação Científica do Centro Científico e Cultural de Macau, I.P. É Investigadora do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEC/FL-UL). É ainda Professora na Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (ESAD/FRESS), membro do Centro de Estudos de Artes Decorativas e Investigadora do projecto “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”. Tem desenvolvido um vasto trabalho na área de Paleografia e Edição de textos. É autora de vários estudos sobre o Humanismo em Portugal e as Relações Interculturais Europa-China (Sécs. XVI-XVIII). Entre as suas obras destacam-se: Diogo de Sá. Os Horizontes de um Humanista (Prefácio, 2008), Diogo de Sá no Renascimento Português (CEC, 2012) e Tomás Pereira. Obras (em co-autoria - CCCM, 2011).*

Isabel Murta Pina. *Doutorada em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa (2009), é Investigadora no Centro Científico e Cultural de Macau, I.P. (CCCM, I.P.) e Investigadora Associada no Centro de História de Além-Mar (FCSH-UNL). Leccionou no Instituto de Estudos Orientais da Universidade Católica Portuguesa e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Consórcio de Estudos Asiáticos). É autora de vários artigos na área das Relações Interculturais Europa-China (Sécs. XVI-XVIII) e, ainda, dos livros Os Jesuítas em Nanquim, 1599-1633 (CCCM, 2008), Jesuítas Chineses e Mestiços da Missão da China (1589-1689) (CCCM, 2011) e Tomás Pereira. Obras (em co-autoria - CCCM, 2011).*

Papéis de Parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas

Cristina Costa Gomes, Isabel Murta Pina

1. MEMÓRIAS ESCRITAS DE PAPÉIS DA CHINA ¹

A prática de revestir as paredes com papel foi, ao que tudo indica, pouco comum na China, embora um escasso número de registos documentais permitam atestar esta utilização. Efectivamente, desde o século XVII, alguns relatos redigidos por europeus, confirmam a aplicação de papel nas paredes das casas chinesas, mesmo sendo essa uma opção decorativa invulgar.

Um dos casos mais antigos com que nos deparamos foi o testemunhado pelo jesuíta português Gabriel de Magalhães (1610-1677) que, na segunda metade da década de 1660, ao mencionar uma sala, existente na antiga residência jesuíta de Pequim (Xitang), chamada “Hui K’i t’am”, que traduzia por “sala de esperar e observar as exalações e ares da primavera”, dizia terem sido forrados “a custa do Rey o tecto e as 4 paredes da sala de taboas” e depois “coberto de grosso e bem pegado papel”.²

Também o jesuíta francês Louis Le Comte (1655-1728) ao reportar, na década de 1690, a utilização de seda nas paredes de casas abastadas chinesas, acrescentava que outros optavam por branquear as divisões, colando papel nas paredes. Além de papel branco, testemunhos posteriores, como o de Lord Macartney (1737-1806), o embaixador britânico ao imperador Qianlong (1711-1799), em 1793-1794, dão-nos ainda pistas sobre a aplicação de papel dourado e carmesim.³

Se o papel de parede, usado na Europa desde o século XVI, era um recurso pouco enraizado na tradição chinesa, o mesmo não se pode dizer do papel colado em janelas. Embora na generalidade do território chinês esse papel não fosse decorado, no Sul, mais especificamente nas cidades portuárias de Cantão e Macau, teve a particularidade de o ser.⁴

Igualmente pintados, com diferentes motivos, encontramos os papéis aplicados em biombos que, como descrevia outro jesuíta da China, o português Álvaro Semedo (1585-1658), em 1642, as “otras aves que vemos pintadas en sus biombos, i otros adornos que llegan a Europa, sin duda ay las màs dellas, puesto que siempre el arte favorezca, o altere en

algo a la Naturaleza”.⁵ Este tema, note-se, é precisamente o mais representado nos papéis de parede, como adiante veremos.

Os papéis decorados e aplicados em janelas e biombos, admirados pelos europeus, nomeadamente em Cantão e em Macau, poderão ter sido fonte de inspiração e modelo na produção chinesa de papéis de parede, especificamente destinada ao mercado europeu, e que no século XVIII era transacionado nas feiras de Cantão.

A chegada à Europa de uma significativa quantidade de papel de parede por via da *East India Company* britânica é um facto devidamente comprovado, quer pelos inúmeros exemplares ainda sobreviventes⁶, quer pelas referências documentais.⁷

Já a via portuguesa da Carreira da Índia, com a sua articulação a Macau e aos portos brasileiros, tem sido completamente ignorada no que diz respeito a este produto de luxo. Apesar disso, várias listas de carga desses navios portugueses datadas da segunda metade do século XVIII, comprovam inequivocamente a existência de muito papel pintado proveniente da China.⁸ Sem que seja identificada a sua finalidade, encontramos porém referências, como por exemplo, “dois rolos de papel pintados”⁹ (1770); “seis papéis pintados de charão pequenos” (1780)¹⁰; “caixas com papéis pintados” (1782)¹¹; ou, simplesmente, “papeis pintados” (1785 e 1787).¹²

O mesmo género de alusões figura em alguns inventários de bens *post-mortem*, nomeadamente no de Alexandre Metelo de Sousa e Menezes (1687-1766)¹³, o antigo embaixador do rei D. João V ao imperador Yongzheng (1725-1728).¹⁴ Nesse documento, de 1766-1768, são assinalados “Sete painéis em papel da China dous deles encarnados mais estreitos”¹⁵ e “Seis molduras ao alto, de papel da China”.¹⁶ Mas outros inventários testemunham a posse de papéis chineses por parte de gente endinheirada, como são os casos dos de Joaquim da Costa Quintela, de 1800; e de José da Cruz de Miranda, de 1802. O primeiro foi proprietário de “tres paineis chinezes com bastante uzo”¹⁷ e o segundo de “quatorze painéis pintados em papel da Xina pintura de flores”.¹⁸

Destaca-se, pela riqueza e precisão de detalhe, o inventário de bens de António Joaquim de Pina Manique (1742-1794), irmão mais novo do intendente de D. Maria I, Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805), e ele próprio visitador do ouro dos navios vindos da América e desembargador dos agravos e superintendente geral dos contrabandos e descaminhos dos reais direitos.¹⁹ No seu inventário, datado de 1796, sucedem-se oito referências a papéis ou painéis de papel da China²⁰, alguns “com figuras”²¹, outros “pintados de flores e pasaros”, as duas tipologias de papel da China com exemplares sobreviventes em Portugal.²²

2. APLICAÇÃO DO PAPEL E SUAS TIPOLOGIAS: TÓPICOS DE ABORDAGEM

Os papéis de parede provenientes da China tornaram-se uma moda que se generalizou um pouco por toda a Europa, durante os séculos XVIII e XIX.²³ Assim o confirmam os vários conjuntos encontrados desde Portugal até à Rússia, sendo sobretudo conhecidos casos sobreviventes na Grã-Bretanha, França e Itália.

No continente americano, destacam-se os Estados Unidos.²⁴ No entanto, tendo o Brasil para o século XVIII alguns portos de escala das embarcações da Carreira da Índia, onde eram comercializadas várias mercadorias oriundas da China, podemos aventar a hipótese de também aí ter ficado algum papel pintado, nomeadamente para revestir paredes de casas de famílias abastadas.

O papel que da China chegava à Europa era, pelo menos no caso inglês²⁵, maioritariamente transportado em rolos, que depois eram cortados para se adaptarem aos espaços onde eram aplicados, regra geral relativamente pequenos, tais como quartos de dormir, quartos de vestir, ou salas. Em Portugal, todos os conjuntos de papel encontrados, até ao momento, decoraram exclusivamente salas.

Material delicado e de difícil preservação, o papel exigia cuidados redobrados na sua aplicação, que envolvia o revestimento prévio das paredes com uma tela grosseira de linho ou de outro tipo de papel, a que eram fixados os papéis chineses, com recurso a cola de amido. Este processo, que evitava o contacto directo do papel com a parede, contribuía para a preservação do mesmo (deixando-o menos exposto, por exemplo, a factores externos de degradação, tais como humidades) e facilitava, por outro lado, a remoção desta arte decorativa, dispendiosa, mas que como todas as outras estava sujeita a alterações dos padrões de gosto.

Estes papéis eram sobretudo pintados à mão, embora alguns deles partissem de uma base inicial com contornos impressos.

Quanto à sua temática decorativa, foram identificadas três tipologias:

1. Papéis figurativos, com paisagens e pessoas envolvidas em actividades agrícolas, como o cultivo de arroz, ou a participarem noutras actividades, como a produção de seda e de porcelana, sobretudo baseados em conjuntos de imagens comemorativas.²⁶ Esta constitui uma tipologia mais rara aparentemente mais cara de papel.²⁷

2. Papéis com árvores e outras plantas floridas, aves, insectos e rochas. Trata-se da tipologia mais comum²⁸, em que os conjuntos mais antigos tendem a ser mais próximos do estilo tradicional chinês de pintura, enquanto os exemplos mais tardios revelam uma maior estilização decorativa. Representações idealizadas de jardins, estes papéis são por norma totalmente pintados à mão.²⁹



Ilustração 1
Sala Chinesa: painéis antes de terem sido retirados para restauro.
Paço Episcopal de Lamego (Museu).

3. **Papéis com combinação de figuras e árvores**, dos quais não detectámos ainda nenhum exemplar no caso português.

3. PAPÉIS CHINESES EM PAREDES PORTUGUESAS

Em Portugal, sobreviveram poucos vestígios de papel de parede chinês. Com efeito, o levantamento que realizámos apenas nos permitiu assinalar cinco conjuntos, dos quais somente dois na Grande Lisboa.

Dado o número muito escasso de exemplares existentes e as analogias que é possível estabelecer entre estes conjuntos, decidimos incluir neste estudo todos eles, apesar da temática da obra se restringir, no caso de Portugal, a casas senhoriais de Lisboa. Note-se, ainda para mais, que um dos dois exemplares situados na área da Grande Lisboa não sobreviveu até aos nossos dias, senão através de memória escrita.

TIPOLOGIA DE PAPÉIS FIGURATIVOS:

Palácio Pombal, em Oeiras

Do papel que forrou as paredes da Sala Chinesa ou Salão Nobre do Palácio Pombal, em Oeiras³⁰, apenas nos chegou um pequeno registo escrito, da autoria de Francisco Ildefonso dos Santos, integrado na sua colecção de memórias sobre Oeiras, redigidas ao longo de alguns anos até à sua morte em 1866. Aí o autor descrevia alguns pormenores da referida Sala Chinesa, a qual dizia ser “(...) *toda ao gosto oriental, na mobília, e no mesmo papel que forra as paredes della, no qual se mostra em boa pintura o grande estado que precede o Imperador da China, quando sahe em publico (...)*”.³¹

A datação deste conjunto remete para um intervalo de tempo entre a segunda metade do século XVIII, especialmente a partir de 1759, ano em que Sebastião José de Carvalho e Melo, ao receber o título de Conde de Oeiras, intensificou as obras de ampliação do palácio, e o já indicado ano de 1866, em que as memórias foram interrompidas. No entanto, saliente-se que as principais obras de engrandecimento decorativo da propriedade foram realizadas até 1777, ano em que o Marquês de Pombal foi afastado do cargo de ministro. Note-se que a *Relação Fiel e Exacta* de uma visita de D. Maria I ao Palácio, no dia 10 de Agosto de 1783, escrita pelo Morgado João de Saldanha e Oliveira, permite pensar que a sala já teria, nessa data, o seu programa decorativo terminado, com os papéis aplicados. Conforme asseverava o Morgado, fora grande o deleite dos membros da família real, os quais “*entrando na Casa ou grande sala chinesa tiveram o prazer e gosto sensível, gostando muito dela, e do seu ornato lembrou-se a Rainha de que seus Pais ali haviam estado (...)*”³², provavelmente nos verões de 1775 ou 1776.³³



Ilustração 2
Cena de cultivo de arroz.
Paço Episcopal de
Lamego
(Museu).

Por não terem sobrevivido vestígios materiais deste papel, é impossível confirmar se estamos perante um conjunto efectivamente de origem chinesa, como os quatro outros inventariados, ou se se trata antes de produção europeia com decoração ao gosto chinês.

Paço Episcopal de Lamego

No antigo Paço Episcopal de Lamego, actual Museu, existiu igualmente uma Sala Chinesa cujas paredes foram revestidas com treze painéis de papel chinês, dos quais ainda se conservam marcas.³⁴

Os papéis, de tipologia figurativa, foram retirados no final da década de 1990, para serem intervencionados no Instituto José de Figueiredo, de onde só recentemente regressaram.³⁵ Foi este mesmo Instituto que certificou a sua origem chinesa e que procedeu à sua datação, situando cronologicamente este conjunto entre os finais do século XVIII e os inícios do século seguinte.

Este intervalo de tempo permite equacionar dois possíveis encomendadores entre



Ilustração 3
Pormenor.
Paço Episcopal de Lamego
(Museu).



Ilustração 4
Programa decorativo contínuo
(painéis antes de serem res-
taurados).
Paço Episcopal de Lamego
(Museu).

os bispos de Lamego: D. Manuel de Vasconcelos Pereira, que exerceu o seu pontificado entre 1773 e 1786; e o seu sucessor, D. João António Binet Pinço, bispo entre 1786 e 1821. Note-se, porém, o papel desempenhado pelo primeiro ao nível da reconstrução e decoração deste Paço Episcopal a que acresce o seu comprovado interesse pela Ásia, nomeadamente pelas artes decorativas chinesas, perfeitamente reflectido num inventário de bens inédito, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal.³⁶ No entanto, nenhuma referência aos papéis se encontra neste documento, a exemplo do que sucede com a documentação do Fundo do *Bispado de Lamego*, consultada na Torre do Tombo.³⁷

O conjunto de papéis de parede chineses do Paço Episcopal de Lamego é composto por duas séries de seis painéis cada, a que se acrescenta um painel isolado.

Sendo o único conjunto sobrevivente que se insere na primeira das tipologias apresentadas, de papel figurativo com pessoas e paisagem, é precisamente um exemplo de cenas de cultivo de arroz. Este tema surge representado nas duas séries de desenhos repetidos e que apenas diferem nas cores utilizadas, por exemplo nas roupas, e na representação da vegetação, que tanto surge sem folhas e flores como com elas, sugerindo a renovação que marca a passagem entre o Inverno e a Primavera.

Nestas cenas características do sul da China, o eixo económico e cultural do país na dinastia Qing (1644 a 1911), observam-se agricultores a trabalharem nos arrozais, com a presença do tradicional búfalo de água; embarcações típicas do sul da China, onde tantos

chineses habitavam; casas também desta região, assentes em estacaria; lojas, vendedores ambulantes, aparentemente de comida e de seda; mandarins com chapéus ao modo da dinastia Qing, sem as insígnias; letrados que viajam nos seus cavalos, com os criados a carregarem livros; chineses Han, com a trança imposta pela dinastia Manchu em 1645, em sinal de submissão; um velho de longas barbas, a caminhar com a ajuda de um cajado, acompanhado de um menino, provavelmente um sábio taoista, ou mesmo o deus da longevidade, Shoulao, com o seu crânio proeminente e os outros atributos referidos; meninos que brincam, um tema popular nas artes decorativas chinesas, sobretudo durante as dinastias Ming e Qing, símbolo do desejo chinês de prole abundante; meninos que estudam; registos de delicadeza feminina; ou uma cena de chá.

Estes papéis partem de uma base com contornos impressos, único exemplar conhecido para o caso português, que depois foi pintada à mão por artífices, com aguadas, tendo sido também identificados, no Instituto José de Figueiredo, alguns corantes e pigmentos. Como igualmente se verificou neste Instituto, os painéis, apesar de terem sido emoldurados e separados entre si, poderiam ter sido aplicados todos juntos, porque as figuras apresentam um programa decorativo contínuo. Esta poderá ter sido a solução encontrada para responder à falta de papel para revestir a totalidade das paredes da sala, uma forma de diminuir custos, ou uma simples opção decorativa, como indiciam os inventários de bens *post-mortem* referidos, onde frequentemente surgem registados papéis chineses emoldurados.

Ter-se-á decidido, assim, colocar os papéis em molduras douradas, separadas por faixas de seda vermelha e rodeadas por pintura marmoreada azul.

TIPOLOGIA DE ÁRVORES FLORIDAS, PÁSSAROS, INSECTOS E ROCHAS

Se os dois exemplares já abordados se inserem na chamada tipologia de figuras e paisagens, os outros três que faltam mencionar, existentes em três pequenas salas do antigo Paço de Maiorca, da Quinta da Francelha de Cima e da Casa da Ínsua pertencem à tipologia de árvores floridas, pássaros, insectos e rochas, bastante mais usual. Nestes três casos, os papéis foram exclusivamente pintados à mão, como era a regra nesta tipologia.

Quinta da Francelha de Cima³⁸

Na Quinta da Francelha de Cima surge, na chamada “Sala dos Pássaros”, um destes conjuntos de papel chinês.

Esta sala, tal como as outras Salas Chinesas ainda existentes, apresenta dimensões relativamente reduzidas³⁹ e integra-se numa das duas alas desta casa, datada da segunda metade do séc. XVIII.⁴⁰ Situada no primeiro piso, logo no cimo da escadaria, a sala constitui-



Ilustração 5
“Sala dos Pássaros”.

Quinta da Francelha, Prior
Velho, Lisboa.



Ilustração 6

Pormenor: casal de aves e
borboletas.
Quinta da Francelha, Prior
Velho, Lisboa.

se como um espaço de entrada na residência, que dá acesso simultaneamente a outras duas salas maiores.

A “Sala dos Pássaros” encontra-se integralmente forrada com papel⁴¹, à excepção de um lambrim em *trompe l’oeil*, simulando balaústres que criam a ilusão de um balcão, de onde se pode contemplar a natureza, que se abre diante do observador.

Este é um dos dois casos registados até ao momento em Portugal em que o papel se encontra *in situ*, permitindo ter a percepção do extraordinário impacto visual que estes conjuntos produziam.

No que diz respeito à datação do papel, tudo indica que seja coevo da construção da ala da casa em que se encontra, ou seja, da segunda metade do século XVIII. Uma equipa de investigadores do Centro de Física Atómica da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, que procedeu a uma análise exaustiva dos pigmentos presentes nas pinturas, confirmou esta datação⁴², atestando igualmente a origem chinesa do papel, com base na identificação das fibras que o constituem (bambu e cânhamo).⁴³

O provável encomendador destes papéis foi Félix Martins da Costa (m. 6/9/1827)⁴⁴, um rico homem de negócios da praça de Lisboa, envolvido no comércio de açúcar, algodão,

arroz, couros secos, entre outros produtos, e proprietário de alguns navios que estabeleciam a ligação ao Brasil⁴⁵, nomeadamente à Baía, um importante porto de escala de mercadorias asiáticas, trazidas pelas naus da Carreira da Índia.⁴⁶ Foi precisamente este comerciante que mandou edificar e decorar a ala da casa em que os papéis se encontram.⁴⁷

Nas duas margens de um curso de água abre-se todo um cenário de jardim chinês idealizado, carregado de exotismo, de movimento e de harmonia, composto por diferentes árvores e vegetação, flores, rochas, aves de múltiplas espécies e insectos. No universo das aves, catatuas, papagaios, patos, faisões, corvos e pegas surgem-nos aos pares, simbolizando a harmonia conjugal, um princípio fundamental na cultura chinesa. Estas aves conferem ainda todo um dinamismo ao cenário, sugerido tanto pelo seu voo livre, símbolo de liberdade como pelo seu olhar atento, em direcções múltiplas, muitas vezes de cabeça virada para trás ou ainda pela sua posição (preparando-se para pousar, comer ou espreitar). Essa ideia de harmonia conjugal é reafirmada pela pega, considerada pelos chineses o pássaro da alegria, um símbolo capaz de atrair a felicidade, associada ao casamento e à procriação.

Quanto aos insectos, observam-se inúmeras libelinhas e borboletas, representando as últimas o amor jovem ou a ligação inquebrantável entre os amantes.

As flores, de diferentes cores, embelezam este jardim exótico e reforçam a imagem de harmonia, equilíbrio, felicidade e amor. A peónia, tida como uma das mais requintadas e delicadas flores, associada à Primavera, à beleza feminina, à reprodução, à nobreza moral e à dignidade, povoa este jardim e transmite-nos a ideia de paz, quando se encontra totalmente aberta. A flor-de-lótus reflecte uma dimensão de pureza e de perfeição. Surgem ainda os crisântemos, que atraem a boa sorte, e as flores de cerejeira, também associadas ao amor. Entre as árvores de fruto sobressaem as romãzeiras, numa alusão clara à reprodução e à longevidade, e a ameixoeira, uma das primeiras árvores a brotar no final do Inverno, que faz desta o arauto da Primavera, que se anuncia.

Se com os painéis de Lamego temos um caso de papel restaurado, na Francelha estamos diante de um dos dois conjuntos conhecidos que permanecem ainda no seu local de origem. Apesar disso, estes papéis de parede reclamam uma intervenção urgente. Ao longo do tempo, foram sofrendo pequenos restauros, mas as marcas de degradação, causadas por humidades e infiltrações, são já demasiadamente evidentes e impõem uma acção a muito curto prazo, sob risco de se perder este património.

Paço de Maiorca

O antigo Paço de Maiorca, situado na freguesia do mesmo nome, a poucos quilómetros da Figueira da Foz, actualmente na posse desta Câmara Municipal, foi na sua origem



Ilustração 7
Pormenor: Peónia.
Quinta da Francelha, Prior
Velho, Lisboa.

Ilustração 8
Sala Chinesa.
Paço de Maiorca,
Figueira da Foz,
Maiorca



Ilustração 9
Pormenor.
Paço de Maiorca,
Figueira da Foz,
Maiorca



pertença dos Viscondes de Maiorca. Neste edifício, que conheceu várias fases de construção, uma das quais no século XVIII, existe uma sala cujas paredes estiveram revestidas, até há poucos anos, com papéis chineses, provavelmente datados da segunda metade do séc. XVIII, nos quais predominam árvores entrelaçadas e floridas, flores, pássaros, insectos e rochas, à semelhança do conjunto anterior.

Em Maiorca, os papéis eram, porém, rematados por um lambrim de azulejos, uma solução tipicamente portuguesa que, como na Francelha, simulava um balcão para observação de um jardim chinês.

Há algum tempo atrás, este conjunto foi avaliado e retirado pela Secção de Conservação e Restauro da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, para se analisar a possibilidade de ser intervencionado. Aí permanece, aguardando apoio mecenático que permita a recuperação deste património, num preocupante estado de conservação.

Foi através desta secção que tivemos conhecimento de uma anterior acção não qualificada que, pretendendo preservar os papéis, provocou-lhes antes graves danos, alguns

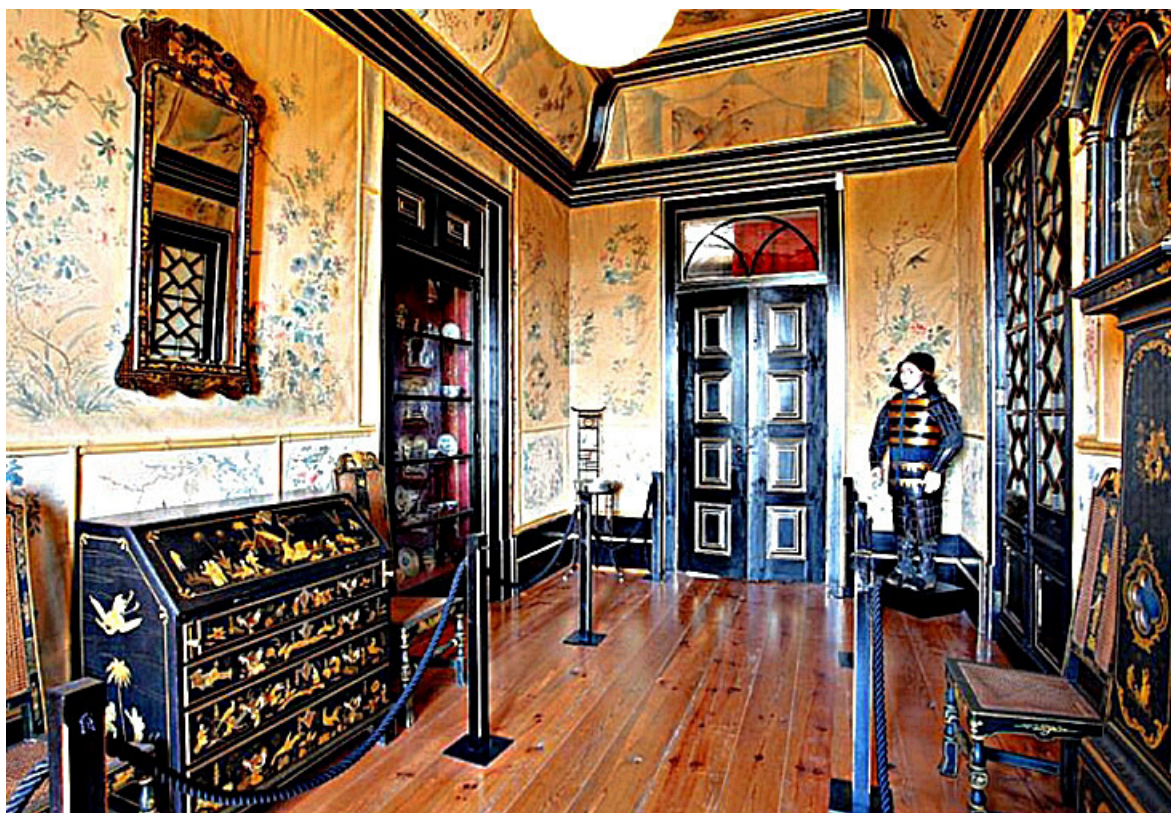


Ilustração 10
Sala Chinesa.
Casa da Ínsua,
Penalva do
Castelo, Viseu

dos quais irreversíveis. Nessa altura, os papéis foram removidos da parede e fixados em contraplacados de madeira, com cola de contacto, tendo sido estes, por sua vez, pregados à parede (causando, assim, furos irreversíveis). Na mesma ocasião, foram feitos repintes em toda a extensão do papel, que lhe retiraram a graciosidade dos motivos e que transformaram as cores translúcidas em cores baças e inexpressivas; actuação agravada pela aplicação de verniz e de goma-laca.

Casa da Ínsua

Na Casa da Ínsua ou Solar dos Albuquerque, uma opulenta casa senhorial da Beira Alta, em Penalva do Castelo, a cerca de 25 quilómetros de Viseu, hoje transformada num hotel, existe o último dos conjuntos de papéis de parede chineses encontrados que, a exemplo dos da Francelha, se encontram *in situ*.

Mandada reconstruir cerca de 1780 por Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres (1739-1797), é bem provável que os papéis tenham sido encomendados, nesta fase, por este

fidalgo da Casa Real, com ligações ao Brasil, onde desempenhou o cargo de Governador e Capitão-Geral do Estado de Mato Grosso, entre 1772 e 1788.⁴⁸

Vários painéis em papel de arroz pintados à mão decoram não apenas a totalidade das paredes mas também o tecto da Sala Chinesa, cujo lambrim e painéis do tecto e das paredes são definidos por canas de bambu.

Mais uma vez, estamos perante a tipologia de árvores entrelaçadas floridas, flores e aves, mas com algumas diferenças em relação aos dois casos anteriores. A observação possível neste momento⁴⁹, permite-nos perceber algumas variações nos motivos deste papel. Registem-se as árvores entrelaçadas em forma de coroas; vegetação, aves e insectos menos abundantes; e o aparecimento de peixes no tecto, símbolo de prosperidade. Ao nível das flores, repetem-se peónias e flores de cerejeira, com a carga simbólica já aludida.

Este conjunto foi intervencionado há uns anos, aquando da transformação do solar em hotel.

4. NOTAS FINAIS

Como notas finais, importa salientar alguns pontos:

- Dos cinco conjuntos de papéis inventariados, apenas quatro sobreviveram, sendo estes representativos das tipologias de papéis figurativos e de papéis com árvores e outras plantas floridas, aves, insectos e rochas.
- Dois dos quatro conjuntos sobreviventes (Quinta da Francelha e Paço de Maiorca) reclamam intervenções urgentes.
- Apenas dois dos conjuntos analisados se encontram *in situ* (Quinta da Francelha e Casa da Ínsua).
- Um dos conjuntos encontra-se numa instituição especializada em Conservação e Restauro (Paço de Maiorca/FRESS), enquanto um segundo, depois de mais de duas décadas numa instituição, acaba de regressar ao seu local de origem (Paço Episcopal de Lamego/ Instituto José de Figueiredo).
- Apesar do número reduzido de exemplares inventariados, mais terão existido seguramente conforme indicia a participação portuguesa no comércio com a China no eixo Macau/Cantão, a presença constante de papéis pintados nas listas das cargas de navios da Carreira da Índia e nos inventários de bens por morte dos proprietários e o impacto que esta moda teve por toda a Europa.

Urge despertar a atenção para este património, aparentemente tão reduzido e simultaneamente tão vulnerável, que exige um estudo aprofundado, que passará pela

inventariação de outros conjuntos, certamente esquecidos nos interiores de casas particulares em Portugal, e pela sensibilização para a necessidade da sua preservação e restauro. Prioritário será, igualmente, estender esta via de investigação ao Brasil, em articulação com o caso português, dada a história comum dos dois países, o que permitirá conferir uma dimensão mais alargada ao estudo, assim como uma compreensão mais abrangente e efectiva deste fenómeno artístico.

NOTAS

¹ O presente estudo teve início ao tomarmos conhecimento de um conjunto de papel de parede existente numa casa senhorial situada às portas de Lisboa, no Prior-Velho (concelho de Loures), através do Tiago Molarinho, bolseiro do Projecto *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (Séculos XVII, XVIII e XIX)*. *Anatomia dos Interiores*. Os primeiros resultados deste trabalho foram apresentados, em Janeiro de 2013, no Colóquio *Património Cultural Chinês em Portugal*, que teve lugar no Centro Científico e Cultural de Macau, I.P. (CCCM), organizado conjuntamente pelo CCCM, Escola Superior de Artes Decorativas/Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (ESAD/FRESS) e Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (IHA/FLUL): Cristina Costa GOMES e Isabel Murta PINA, “Papéis da China” (artigo ainda não publicado). Ao Tiago, assim como a todos aqueles que nos têm apoiado nesta investigação, expressamos o nosso reconhecido agradecimento, destacando de uma forma muito particular a Isabel Mendonça e o Hélder Carita, enquanto coordenadores deste projecto. Agradecemos ainda a Alexandra Braga, Alexandrina Costa, Ana Maria Fernandes, Ana Godinho Coelho, Anísio Franco, Gonçalo Vasconcelos e Sousa, João Teles e Cunha, José Norton, Leonor Patrício, Lina Oliveira, Luís Sebastián, Nazaré Tojal, Paula Preto Pacheco, Sara Andrade e Vítor Serrão.

² Cf. Noël GOLVERS - *Libraries of Western Learning for China. Circulation of Western Books between Europe and China in the Jesuit Mission (ca. 1650-ca. 1750)*, 2. *Formation of Jesuit libraries*. Lovaina: Ferdinand Verbiest Institute, 2013, p. 103.

³ Macartney alude ainda à aplicação de papel, assim como de madrepérola, nas janelas das casas chinesas. Veja-se o seu diário J. L. CRANMER-BYNG (ed.) - *An Embassy to China, Being the Journal kept by Lord Macartney during His Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793-1794*. Londres: Longmans, 1962, p. 303.

⁴ Gill SAUNDERS - “Chinese Wallpapers and Chinoiserie Styles”. In *Wallpaper in Interior Decorations*. Londres: V&A Publications, 2002, pp. 63-73.

⁵ Álvaro Semedo - *Imperio de la China y Cultura Evangelica en Él*. Madrid, 1642, p. 10.

⁶ Na Grã-Bretanha, decorre um projecto intitulado “East India Company at Home”, em cujo âmbito foi desenvolvida uma linha exclusivamente centrada no papel de parede chinês. Este projecto, de três anos, foi coordenado por Margot Finn, do Departamento de História da Universidade de Warwick. Daqui resultou a publicação da obra de Emile de BRUIJN, Andrew BUSH e Helen CLIFFORD - *Chinese Wallpaper in National Trust Houses*. Newcastle: National Trust, 2014.

⁷ Veja-se, além do livro anterior, ainda Gill SAUNDERS - “Chinese Wallpapers and Chinoiserie Styles”. In *Wallpaper in Interior Decorations*, op. cit.

⁸ Veja-se a dissertação de mestrado de Ana Godinho Coelho Dotti de Carvalho, intitulada *A pape-*

leira miniatura chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e o comércio do século XVIII. Lisboa: [s.n.], 2010. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁹ AHU, Correspondência de Macau, caixa 6, doc. 17.

¹⁰ AHU, Correspondência de Macau, caixa 13, doc. 21.

¹¹ AHU, Correspondência de Macau, caixa 14, doc. 8.

¹² AHU, Correspondência de Macau, caixa 17, docs. 16 e 62.

¹³ Sobre os inventários *post-mortem* de bens veja-se o artigo de Lina Maria Marrafa de OLIVEIRA - Inventários post-mortem: documentos de vivências senhoriais. In Marize MALTA & Isabel M. G. MENDONÇA (orgs.) - *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores*. Rio de Janeiro & Lisboa: EBA-UFRJ & IHA-FCSH-UNL & CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014, pp. 203-211.

¹⁴ Inventário dos bens que ficaram de Alexandre Metelo de Sousa e Meneses (1766-1768), DGARQ/TT, *Orfanológicos*, letra A, Maço 121, nº 1, caixa 206. Transcrito por Lina Oliveira no âmbito do Projecto.

¹⁵ Avaliados em 1400 réis. *Ibid.*, fl. 76v.

¹⁶ Avaliadas em 2400 réis. *Ibid.*, fl. 78.

¹⁷ Avaliados em 400 réis. “Inventário que se faz dos bens que ficaram por falecimento de Joaquim da Costa Quintela, a requerimento de seu primo Agostinho Ignacio da Costa Quintela”, DGARQ/TT, *Orfanológicos*, letra J, Maço 248, nº 6, fl. 31. Transcrito por Lina Oliveira no âmbito do Projecto.

¹⁸ Acrescentando-se, ainda, terem “molduras pintadas de preto” e serem “avaliados em três mil reis”. DGARQ/TT, *Orfanológicos*, letra J, Maço 227, nº 9, fls. 38-38v. Transcrito por Lina Oliveira no âmbito do Projecto.

¹⁹ Nascido em Lisboa, tornou-se bacharel em leis por Coimbra, tendo sido cavaleiro da Ordem de Cristo e moço-fidalgo com moradia de fidalgo-cavaleiro. No decurso da sua carreira, desempenhou diversas funções, entre as quais a de provedor da comarca e conservador do Contrato do Tabaco de Torres Vedras; desembargador da Relação do Porto e Casa da Suplicação; visitador do ouro dos navios vindos da América; síndico do Senado e Corte (quando o seu irmão desistiu da posição); ajudante do intendente geral da polícia; para além do já mencionado de superintendente-geral dos contrabandos e descaminhos dos reais direitos. Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, s.d., vol. XXI (Penina-Pisoteio), p. 691.

²⁰ “Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Cláudia Rosa da Costa”, DGARQ/TT, *Orfanológicos*, letra A, Maço 120, nº 1, fls. 67v-69v, 71v-72. Transcrito por Lina Oliveira no âmbito do Projecto.

²¹ “Oito painéis da Xina em papel de figuras molduras pintadas de roxo e douradas avaliados todos em oito mil reiz” (fl. 68v); “Sinco painéis da Xina pintura de figuras em papel molduras douradas e pintadas de roxo avaliados todos em tres mil e duzentos reis” (fls. 69-69v); “Quatro painéis de pintura da China em papel con figuras, molduraz pintadas cor-de-pedra com filetes dourados avaliados em quatro mil reis” (fl. 71v).

²² “Tres painéis de papel da Xina pintados de flores e pasaros molduras douradas e pintadas de verde avaliados todos em mil e outocentos reiz” (fl. 68v).

²³ No finais do século XVIII, o papel decorado chinês, devido ao seu elevado preço, já era imitado. Cf. Oliver IMPEY - *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Londres: Oxford University Press, 1977, pp. 160-173. No caso de Portugal, a imitação dos motivos chineses e

a pintura “de cousas da China” podem ser referenciadas não apenas para o século XVIII, mas ainda para o XVII. Com efeito, no primeiro quartel deste último século, Vítor Serrão apurou, num dos *Livros de Devassas do Arcebispado de Lisboa*, do ano de 1625, que nesta cidade exercia a actividade “Luís de Macedo, pintor de cousas da China morador na freguesia de São Pedro d’Alfama de idade de quarenta e cinco anos”. O mesmo autor informa ainda que outros pintores “de cousas da China” podem ser encontrados para os séculos indicados, alguns dos quais, acrescenta, especializados em papéis de parede, com decorações de inspiração chinesa. Vítor Serrão - “Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos”. In *Actas do Colóquio Património Cultural Chinês em Portugal*, CCCM-FRESS-IHA/FLUL, 21-23 de Janeiro de 2013 (artigo ainda não publicado).

²⁴ No The Cooper Hewith, National Design Museum Smithsonian Institution encontra-se a maior colecção de papel de parede dos Estados Unidos da América.

²⁵ A que nos reportamos por ser o que melhor se conhece.

²⁶ O imaginário da paisagem panorâmica parece ter sido parcialmente derivado da tradição chinesa de rolos de paisagens, tais como o intitulado “Próspera Suzhou” (*Gusu fanhua tu*), de Xu Yang (1759, Museu provincial de Liaoning), um pintor da Corte do imperador Qianlong.

²⁷ No caso inglês, representa cerca de 15% do total de papel.

²⁸ No caso inglês, do papel identificado, cerca de 60% é desta tipologia.

²⁹ Cf. Gill SAUNDERS - “Chinese Wallpapers and Chinoiserie Styles”. In *Wallpaper in Interior Decorations* (...), p. 69.

³⁰ Cf. José MECO - “Artes Decorativas no Palácio do Marquês de Pombal”. In *Oeiras - Encontros de História e Património (I). Diálogos em Noites de Verão 2006-2007*. Oeiras: Espaço e Memória – Associação Cultural de Oeiras/Junta de Freguesia de Oeiras e S. Julião da Barra, s.d., pp. 167-185. IDEM - “O recheio desaparecido do palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras”. In Marize MALTA & Isabel M. G. MENDONÇA (orgs.), *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores*, (...), pp. 105-125.

³¹ Cf. Francisco Ildefonso dos SANTOS - *Memorial Histórico ou Colecção de Memórias sobre Oeiras. Desde seu principio, como lugar e cabeça de julgado, e depois vila. Com o título de condado e cabeça de concelho*. Oeiras: Edição da Câmara Municipal de Oeiras, 1982, 1º Vol., p. 165.

³² José MECO - “O recheio desaparecido do palácio do Marquês de Pombal, em Oeiras”, (...), p. 107.

³³ Anos em que a família real passou o Verão no palácio, para permitir ao rei D. José I frequentar as águas termais do Estoril.

³⁴ As suas dimensões são de cerca de 1,95m por 80cm.

³⁵ A iniciativa a decorrer neste Museu, intitulada “Museu em Imagens”, foi inaugurada precisamente com estes papéis, sendo designada “O papel de parede chinês do Museu de Lamego”, 5, 20 e 21 Junho de 2014.

³⁶ BNP, Secção de Reservados, Cód. 13469.

³⁷ DGARQ/TT, *Bispado de Lamego*, Livros 9, 10, 11, 13, 14, 20, 29, 34, 35, 59, 74, 90, 210 e *Bispado de Lamego*, Correspondência, Maço 11, Caixa 38 (1737-1747); Maço 12, Caixa 38 (1750-1772); Maço 13, Caixa 38 (1773-1779); Maço 14, Caixa 38 (1780-1789) e Maço 15, Caixa 39 (1790-1879).

³⁸ Este conjunto foi objecto de estudos realizados no âmbito da Conservação e Restauro e da Física Atómica, respectivamente, por: Rita Castro OLIVEIRA - *A conservation study of an eighteenth-century Chinese wallpaper*. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de mestrado em Conservação e Restauro de Documentos Gráficos apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa; e Sofia PESSANHA *et al.* - “X-ray Fluorescence study on ancient painted wallpaper: ap-

proach of artwork dating”, 10th Rio Symposium on Atomic Spectrometry. Salvador, Baía: Setembro, 2008 e IDEM - “Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multianalytical non-destructive techniques”. In *Spectrochimica Acta Part B*, 2009.

³⁹ Tem uma área de cerca de 9 metros quadrados e um pé direito de 3,30 metros.

⁴⁰ A primeira recua ao século XVII.

⁴¹ De dimensões aproximadas de 3,30 metros de altura por 1,20 metros de largura.

⁴² Alguns dos pigmentos presentes neste papel, tal como a malaquite, já não eram utilizados no século XIX.

⁴³ Sofia PESSANHA *et al.* - “X-ray Fluorescence study on ancient painted wallpaper (...)”, (...); IDEM - “Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multianalytical non-destructive techniques”, (...).

⁴⁴ Nascido, em data incerta, na Quinta dos Minotes (freguesia de Fermentões), em Guimarães, faleceu em Lisboa. Veja-se Maria Adelaide Pereira de MORAES & Helena Cardoso de Macedo e MENEZES - “Genealogias Vimaraneses”. In *Armas e Troféus*. Braga: Tip. Liv. Cruz, 1967.

⁴⁵ Entre esses navios encontram-se os seguintes: Aliança, Eneias e São Gualter.

⁴⁶ Sobre a importância da Baía como porto de escala da Carreira da Índia, veja-se José Roberto do Amaral LAPA - “A Bahia e a Carreira da Índia”. In *Brasiliiana*, vol. 338, pp. 253-299.

⁴⁷ Na Direcção Geral de Arquivos/Torre do Tombo, no Fundo dos *Feitos Findos*, encontra-se um conjunto de vinte processos em que este comerciante esteve envolvido e que atestam os negócios e a sua riqueza. DGARQ/TT, *Juízo da Índia e Mina*, Maço 27, n.ºs. 14 a 21; Caixa 27; Maço 28, n.ºs. 1 a 8; Caixa 28; Maço 91, n.º4; Caixa 91; Maço 9, n.º 1; Caixa 133; Maço 18, n.º 23; Caixa 142, Maço 27, n.º 9; Caixa 151. Veja-se ainda DGARQ/TT, *Feitos Findos, Juízo dos Falidos*, Maço 7, n.º 9.

⁴⁸ Celina BASTOS & Anísio FRANCO - “Para uma memória futura: interiores autênticos em Portugal”. In Marize MALTA & Isabel M. G. MENDONÇA (orgs.) - *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores*, (...), pp. 76-77. João Carlos GARCIA (coord.) - *A Mais Dilatada Vista do Mundo. Inventário da Colecção Cartográfica da Casa da Ínsua*. [Lisboa]: Comissão Nacional para as Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, s.d.

⁴⁹ Trata-se do único conjunto que ainda não tivemos oportunidade de observar directamente, já que se aguarda autorização para o fazer ou o envio de fotografias com a resolução necessária à sua descrição iconográfica. Apenas tivemos acesso a duas fotografias on-line, com pouca qualidade, a que se juntou o apoio de uma funcionária do hotel, que fez uma descrição sumária do papel.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES MANUSCRITAS E IMPRESSAS

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

– Correspondência de Macau, caixa 6, doc. 17; caixa 13, doc. 21; caixa 14, doc. 8; caixa 17, docs. 16 e 62.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

– Secção de Reservados, Cód. 13469

Direcção Geral de Arquivos/Torre do Tombo (DGARQ/TT)

– *Bispado de Lamego*: Livros 9, 10, 11, 13, 14, 20, 29, 34, 35, 59, 74, 90, 210; Correspondência, Maço 11, Caixa 38 (1737-1747); Maço 12, Caixa 38 (1750-1772); Maço 13, Caixa 38 (1773-1779); Maço 14,

Caixa 38 (1780-1789) e Maço 15, Caixa 39 (1790-1879).

– *Feitos Findos, Juízo dos Falidos*, Maço 7, nº 9.

– *Juízo da Índia e Mina*, Maço 27, nºs. 14 a 21; Caixa 27; Maço 28, nºs. 1 a 8; Caixa 28; Maço 91, nº4; Caixa 91; Maço 9, nº 1; Caixa 133; Maço 18, nº 23; Caixa 142; Maço 27, nº 9, e Caixa 151.

– *Orfanológicos*, letra A, Maço 120, nº 1, Maço 121, nº 1, Caixa 206; letra J, Maço 227, nº 9, Maço 248, nº 6.

CRANMER-BYNG, J.L. (ed.) - *An Embassy to China, Being the Journal kept by Lord Macartney during His Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793-1794*. Londres: Longmans, 1962.

SANTOS, Francisco Ildefonso dos - *Memorial Histórico ou Coleção de Memórias sobre Oeiras. Desde seu princípio, como lugar e cabeça de julgado, e depois vila. Com o título de condado e cabeça de concelho*. Oeiras: Edição da Câmara Municipal de Oeiras, 1982, 1º Vol.

SEMEDO, Álvaro - *Imperio de la China y Cultura Evangelica en Él*. Madrid: 1642.

2. ESTUDOS

BRUIJN, Emile de, BUSH, Andrew e CLIFFORD, Helen - *Chinese Wallpaper in National Trust Houses*. Newcastle: National Trust, 2014.

CARVALHO, Ana Godinho Coelho Dotti de - *A papeleira miniatura chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e o comércio do século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

GARCIA, João Carlos (coord.) - *A Mais Dilatada Vista do Mundo. Inventário da Coleção Cartográfica da Casa da Ínsua*. [Lisboa]: Comissão Nacional para as Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, s.d.

GOLVERS, Noël - *Libraries of Western Learning for China. Circulation of Western Books between Europe and China in the Jesuit Mission (ca. 1650-ca. 1750), 2. Formation of Jesuit libraries*. Lovaina: Ferdinand Verbiest Institute, 2013.

GOMES, Cristina Costa & PINA, Isabel Murta - “Papéis da China”. In *Actas do Colóquio Património Cultural Chinês em Portugal*, CCCM-ESAD/FRESS-IHA/FLUL, 21-23 de Janeiro de 2013 (artigo ainda não publicado).

IMPEY, Oliver - *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Londres: Oxford University Press, 1977.

LAPA, José Roberto do Amaral - “A Bahia e a Carreira da Índia”. In *Brasiliiana*, vol. 338, pp. 253-299.

MALTA, Marize & MENDONÇA, Isabel M. G. (orgs.) - *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro & Lisboa: EBA-UFRJ & IHA-FCSH-UNL & CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014.

MECO, José - “Artes Decorativas no Palácio do Marquês de Pombal”. In *Oeiras - Encontros de História e Património (I). Diálogos em Noites de Verão 2006-2007*. Oeiras, Espaço e Memória: Associação Cultural de Oeiras/Junta de Freguesia de Oeiras e S. Julião da Barra, s.d., pp. 167-185.

MORAES, Maria Adelaide Pereira de & Helena Cardoso de Macedo e MENEZES - “Genealogias Vimaraneses” in *Armas e Troféus*. Braga: Tip. Liv. Cruz, 1967.

OLIVEIRA, Rita Castro - *A conservation study of an eighteenth-century Chinese wallpaper*. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Documentos Gráficos apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

PESSANHA, Sofia *et al.* - "X-ray Fluorescence study on ancient painted wallpaper: approach of art-work dating". 10th Rio Symposium on Atomic Spectrometry, Salvador, Baía, Setembro, 2008.

Idem - "Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multianalytical non-destructive techniques". In *Spectrochimica Acta Part B*, 2009.

SAUNDERS, Gill - "Chinese Wallpapers and Chinoiserie Styles". In *Wallpaper in Interior Decorations*, Londres, V&A Publications, 2002.

SERRÃO, Vítor - "Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos". In *Actas do Colóquio Património Cultural Chinês em Portugal*, CCCM-FRESS-IHA/FLUL, 21-23 de Janeiro de 2013 (artigo ainda não publicado).



Palavras-chave
Artes decorativas

Keywords
Decorative arts

Resumo/Abstract

As Artes Decorativas no Rio de Janeiro do Séc. XIX: um panorama

Retrospecto sobre a presença das artes decorativas nos ambientes domésticos no Rio de Janeiro ao longo do século XIX e início do XX, tomando como referência setes casas analisadas pelo projeto *A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos XVII, XVIII e XIX): anatomia de interiores*.

The decorative arts in the Rio de Janeiro 19th century: an overview

Retrospect on the application of decorative arts in the domestic environment in Rio de Janeiro during the XIX and early XX centuries, taking as reference analyzed seven houses under the project *The Manor House in Lisbon and Rio de Janeiro (the XVII, XVIII, XIX centuries): Interiors Anatomy*.

Ana Maria Pessoa dos Santos. *Arquiteta, doutora em Comunicação Social (UFRJ) e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa; anapessoa@rb.gov.br*

As Artes Decorativas no Rio de Janeiro do Séc. XIX: um panorama

Ana Maria Pessoa dos Santos

(...) a beleza faz com que a ira que destrói o inimigo se acalme e a obra de arte seja respeitada. Ousarei dizer então que nenhuma qualidade, melhor que o decoro e o agrado formal, pode preservar um edifício ileso da malevolência humanas. Convém, então, dedicar todo o cuidado e toda despesa possível para que a obra se torne não somente funcional e confortável, mas, sobretudo, bem adornada e agradável à vista, de modo que quem a observe deva convir que tal despesa não poderia ser usada de forma melhor.¹

Esse artigo apresenta resultados preliminares da pesquisa que está sendo realizada, na área do Rio de Janeiro, tendo como incentivo o projeto *A casa senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro entre os séculos XVII, XVIII e XIX: anatomia de interiores*² — cujo objetivo é a análise dos interiores domésticos, compreendendo a distribuição dos espaços, os elementos da arquitetura integrada e os da decoração, e a circulação dos artífices e técnicas das artes decorativas entre Portugal e Brasil. A proposta portuguesa teve como motivação o extenso acervo patrimonial centrado em Lisboa e arredores, que já havia merecido um sem número de estudos, aos quais se acrescentaria o registro e a análise refinada de aspectos exteriores e interiores das construções, apoiados em levantamentos documentais e iconográficos.

Diferentemente do caso lisboeta, no Rio de Janeiro são escassos os imóveis preservados que guardam o testemunho de seus ambientes interiores, e são igualmente reduzidos os estudos sobre o tema. Desse modo, a iniciativa brasileira foi formada por uma ação pioneira e urgente de identificação, análise e valorização desses elementos, a fim de possibilitar melhor conhecer e preservar esses revestimentos e suas técnicas. O presente artigo traça um primeiro panorama dos aspectos decorativos de sete edifícios estudados, articulado segundo seus respectivos contextos sociais e estéticos.

Quanto à implantação do gosto neoclássico, que ocorreu ao longo da primeira metade do século XIX, são consideradas as análises da morfologia e decoração dos interiores do Paço da Boa Vista (Museu Nacional/UFRJ), da Casa da Marquesa dos Santos (Museu da

Moda, SEC/RJ) e do Paço de Petrópolis (Museu Imperial, Ibram/Minc), três edifícios cujas reformas e construção foram promovidas pela família real, sob a influência do neoclassicismo. Depois, comenta-se o Palácio do barão de Nova Friburgo (Museu da República, Ibram/Minc), construído em meados do século XIX, cuja decoração, tanto externa como interna, envolveu grandes investimentos de meios e recursos. Em seguida, são analisados dois sobrados que absorveram, por volta dos anos 1870, as técnicas da arquitetura do ferro e o gosto eclético, como o reformado sobrado da Casa de Rui Barbosa (FCRB) e o Solar do Jambeiro (Prefeitura de Niterói). Como desfecho, comenta-se um exemplar dos palacetes franceses da família Guinle que ocuparam a cena da virada do século, o Palacete Guinle-Paula Machado (Firjan).

Ainda que essa classificação reproduza esquematicamente os estilos predominantes do século XIX — o neoclássico, o revivalismo e o ecletismo — é preciso levar em consideração que a prática arquitetônica e, porque não dizer, a decorativa eram, como observou Sonia Gomes Pereira, um conjunto complexo formando por vários elementos, onde persistem formas e técnicas coloniais ao lado da introdução de novos programas e funções; é preciso observar também que o século XIX assiste à importação de materiais e de novos processos de formação profissional de arquitetos, engenheiros e artífices.³

No Brasil colonial, a “arte estava nas igrejas, na arquitetura dos templos e nos engenhosos arabescos da toreutica e do azulejo”,⁴ ainda que alguns edifícios públicos e residências abonadas apresentassem cuidados decorativos.⁵ Naquele momento, o único ensino regular era o da Aula Pública de Desenho e Pintura, instituída pela Carta Regia de novembro de 1800, sob a direção de Manuel Dias de Oliveira Brasileiro, o Romano,⁶ que teria Francisco Pedro do Amaral como o seu discípulo de maior destaque.

A partir de 1808, com a instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro e a abertura dos portos, a cidade e seus modos sofreram grandes transformações não só no aspecto urbano como nos arranjos caseiros. Com o surgimento de novas sociabilidades e a circulação de novos artefatos, a decoração é requisitada nos ambientes reais e das elites, em especial, com a aplicação da pintura e do estuque. O comerciante inglês Luccock observa as mudanças ocorridas na primeira década da presença da Corte ao comentar, em 1808, que “nem nas casas, nem no mobiliário, conseguimos encontrar muitas coisas que nós nos acostumamos a considerar como essenciais ao conforto; não nas encontramos nem mesmo nas habitações mais espaçosas e fornidas;”⁷ sendo que, dez anos depois, “as casas particulares revelavam quantidade maior de mobília, seu estilo estava modernizado e adaptado à situação superior de seus possuidores”⁸.

O exemplo mais paradigmático de investimento em “prol da implantação do luxo

européu”, no dizer de Debret,⁹ foi o das transformações promovidas na Quinta Real da Boa Vista¹⁰. Tais mudanças foram realizadas “pelo interesse da transformação de uma simples casa de campo em palácio real, através de melhoramentos sucessivos, determinados pelo crescimento do Brasil”.¹¹ Antecipando-se à aplicação da Lei da Aposentadoria,¹² utilizada para abrigar os súditos que acompanharam D. João VI e que desalojou a elite local de suas melhores residências, o rico negociante Elias Lopes ofereceu sua propriedade ao príncipe regente. A princípio tomada como residência alternativa ao Paço da Cidade, a propriedade passou a morada definitiva depois da coroação de D. João e permaneceria residência principal dos Bragança até à República, quando foi transformado em sede do Museu Nacional, tendo sido objeto de reformas e alterações ao longo dos séculos XIX e XX.¹³

Na ausência de documentação precisa sobre a ocupação do Palácio de D. João VI,¹⁴ a relação de cômodos, descrita para a distribuição de velas no período, torna-se uma preciosa fonte sobre a organização dos espaços, com a indicação de seus ocupantes e respectivos serviços.¹⁵ Segundo o documento, o piso nobre era destinado à área doméstica, formada pelos quartos da família real, o oratório e a sala de jantar, e à área pública, com a sala do Dossel, onde ocorria a cerimônia diária do beija mão, e a mesa do Estado, onde se recebia os diplomatas; no térreo estava a área de serviço, com os cômodos dos serviços.

Um raro testemunho dos interiores do Palácio é descrição que a Princesa Leopoldina faz à irmã Maria Luiza, em janeiro de 1818¹⁶, do apartamento de D. João mandara erguer e decorar para hospedar o jovem casal. São seis aposentos – sala de bilhar, sala de música, sala de festa, gabinete de toalete, quarto de dormir, guarda-roupa e gabinete, todos com varandas. Pinturas de pássaros e árvores decoram a sala de música, e motivos mitológicos enfeitam a sala de festa, com quatro colunas em bronze e destaque para o teto: “O teto é maravilhoso, com cena de mitologia pintada por um francês”¹⁷; paredes do gabinete e do quarto de dormir são revestidas de musselina branca e rosa, o mobiliário de madeiras nobres, *bois du Brésil* e “madeira amarela e marron de Macau”, com entalhes.

Na primeira fase de sua ocupação, de 1808 a 1831, a casa recebeu acréscimos de dois pavilhões, norte e sul, e um bloco de apoio. Essas alterações são comentadas na prancha “Melhoramentos sucessivos do Palácio de São Cristóvão (Quinta da Boa Vista, de 1808 até 1831)”, de Debret, onde ele apresenta quatro configurações do edifício, em 1808, 1816, 1822 e 1831, seguidas de comentário sobre as reformas. Em sua avaliação, a intervenção do arquiteto inglês [John Johnston], que teria construído o pavilhão norte em “estilo gótico muito mais digna de uma corte européia”¹⁸, é contraposta à de Manoel da Costa¹⁹, “um arquiteto português, então empregado como pintor de cenários”²⁰ que teria retornado o edifício, inclusive o torreão norte, “ao estilo português”²¹ e conclui apresentando o edifício

como em 1831, resultado da intervenção de arquiteto francês P.J. Pézérat²², “infinitamente preferíveis pela pureza de estilo.”²³

Na gravura final da prancha, o edifício tem, ao centro, escada dupla em curva que dá acesso ao piso nobre e, nas extremidades, dois pavilhões. Ao norte, pavilhão com dois andares, com sobrevergas pinaculares, rematado por um último andar, com mirante de inspiração “mourisca”, com varanda de balaustrada e pilaretes suportando o telhado com cimalha saliente e cobertura ondulada; e ao sul, pavilhão com três andares, fachada marcada por pilastras e entablamento clássico, com cornija, friso, e arquitrave, e platibanda decorada com estátuas, segundo o modelo neoclássico.

O novo gosto classicizante já vinha sendo adotado nos principais edifícios públicos, como a Praça do Comércio, em 1820, e a Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, confiados ao arquiteto Grandjean de Montigny²⁴ e nos edifícios domésticos da Corte, com destaque para o palácio do Caminho Novo, de Domitila de Castro e Melo, a preferida de D. Pedro I, cuja reforma teve início em 1826, sob a condução de Pedro Alexandre Cavroé²⁵ a partir de planta do arquiteto Pézérat. Os trabalhos de estuque dessas três importantes obras foram realizados pelos irmãos Ferrez, Marcos e Zeferino, membros tardios da Missão Francesa.²⁶

O palacete é resultante de reforma da antiga casa de chácara com dois pavimentos. A fachada tem pórtico e frontão triangular, tímpano adornado com relevos – dois grifos alados, que guardam uma cabeça, o busto de Mercúrio circulado por luxuosa moldura, encimada por vasos e festões de flores²⁷ – portas e janelas em cantaria, entablamento com friso em relevo e vasos de mármore sobre as platibandas. A planta é retangular, com um prisma de planta oval projetando-se ao centro da fachada posterior, de onde saem duas escadas em curva, ligando o piso nobre ao jardim. O edifício foi revestido de materiais nobres, como mármore, granito e madeira de lei, e mereceu profusa decoração.

O acesso principal é feito através de um vestíbulo revestido em mármore, limitado por colunas em arquivoltas, que o separam da escadaria que leva ao segundo andar. A escadaria, de início em lance único, se divide em dois acessos que levam ao Salão Aurora, no centro do edifício. O vão da escada é decorado com relevos e pinturas e tem um vitral por cobertura. No piso nobre, as salas são individualizadas por painéis em relevo e pintura de diferentes temáticas. Voltado para a fachada principal, estão o Salão da Aurora, as salas central e de estar, que liga-se à direita com o Salão da Música, onde promoviam-se os saraus, que se abre para o Salão da Águia, gabinete de D. Pedro, que tem comunicação com uma pequena alcova, para o seu descanso; à esquerda o Salão da Aurora liga-se ao Salão dos Deuses, salão de baile, que se comunica com o Salão da Flora, toucador da marquesa, que se comunica

com uma pequena alcova. Voltado para a fachada posterior, está o salão oval destinado à sala de jantar, ligado ao jardim pelas escadas em curva.

As pinturas, afrescos nas paredes e tetos, foram confiadas a Francisco Pedro do Amaral,²⁸ e os estuques, esculturas em baixo-relevo nos muros e nos tetos, aos irmãos Ferrez. A decoração original, ainda que muita alterada, permite que se observe a articulação, pelos tetos e paredes laterais, de relevos em estuque de temática mitológica, com painéis pintados, “são sempre envoltos por grinaldas, pássaros, molduras que se entrelaçam à moda dos grotescos renascentistas romanos”.²⁹ Como observa Alexandre Eulálio, essa decoração expressaria o contraste entre a “rigidez neoclássica e ideológica” dos estuques dos irmãos Ferrez e a disponibilidade “estilística e empírica” de Amaral, que se utiliza livremente tanto de guirlandas rococós como de urnas decoradas com festões, típica do classicismo.³⁰

A partir de meados do século XIX, com a maioria de D. Pedro II e o início do Segundo Reinado, o pórtico colunado, com entablamento direto e frontão triangular irá marcar as principais construções públicas e privadas, e seria adotado pela família imperial em suas residências na Quinta da Boa Vista e em Petrópolis. A figura de destaque nas diretrizes decorativas dos palácios nesse período foi o pintor, arquiteto e jornalista Manuel de Araújo Porto Alegre,³¹ que atendeu a ambos os edifícios.

No Paço da Quinta da Boa Vista, nas décadas de 1840 e 1850, a fachada frontal foi toda unificada em linguagem clássica, com o torreão norte igualado ao torreão sul e o corpo central-frontal recebendo um terceiro pavimento; a escadaria externa foi demolida e erguida a escadaria em mármore de carrara do primeiro pátio interno, assim como construída a Capela Imperial de Paço, dedicada a São João Batista, no centro da ala dos fundos do palácio.

Em Petrópolis, teve início, em 1845, dois anos após o casamento de D. Pedro II com Teresa Cristina de Bourbon, princesa das Duas Sicílias, a construção de um edifício de linhas neoclássicas, com dois pavimentos de terraço sobre o pórtico. Duas alas laterais completam a fachada, que apresenta colunas jônicas e coríntias. No frontão, as armas imperiais, os dragões (*serpes aladas*) representativos da Casa de Bragança, o cetro imperial e a mão da justiça. A obra é conduzida pelo major Júlio Frederico Koeler³², que cuidava da implantação de colônia agrícola de alemães na região³³. Foram utilizados nos assoalhos madeiras de melhor qualidade, tais como pequiá, jacarandá, pérola e canela; nas portas e alicerces, o cedro. No interior, o vestíbulo revestido de mármore branco e preto (carrara e belga), articula a circulação do pavimento térreo entre as alas direita e esquerda, onde se distribuem os ambientes sociais, e a do corpo central, que se divide entre a escadaria de madeira que leva ao pavimento superior, dedicada à área privada, e a circulação de serviço que leva à área dos fundos. Tanto os ambientes sociais como os privados foram decorados

com estuques e pinturas, com destaque para os da Sala de Música e Baile, no térreo, e para que sala usada pela família, no segundo piso, hoje denominada Sala de Estado.

No Paço da Quinta Boa Vista, tem-se registro, no período de 1857 a 1867, dos serviços do arquiteto alemão Theodor Marx³⁴ e do arquiteto, cenógrafo e decorador italiano Mario Bragaldi³⁵ prestados à Mordomia para a decoração do Paço³⁶. Theodoro ocuparia o cargo de Arquiteto das Obras do Paço (ou da Quinta), de 1864 a 1867, quando se desligou da Casa Imperial e, depois de oferecer seus serviços de arquiteto e empreiteiro em anúncio no *Almanak Laemmert* de 1867, terminou por deixar definitivamente o país em 1867, quando embarcou para o Rio da Prata³⁷. Nesse período, Mário Bragaldi decorou os ambientes mais solenes da Corte – a Sala dos Diplomatas e a Sala do Trono – entre 1857 e 1861. Inicialmente, havia sido projetada uma ampla reforma para o segundo pavimento, que incluía a transferência da Sala do Trono para ambiente maior, no lado sul do Palácio, segundo desenhos de Bragaldi de 1857³⁸. Contudo, a reforma não seria realizada, possivelmente em consequência da conhecida austeridade de D. Pedro II que caracterizaria o Segundo Reinado, e que se agravaria a partir das guerras no Sul do país.³⁹

A Sala dos Diplomatas recebeu pintura no teto e ornatos em estuque nas sancas e rodapés, sendo que os quatro cantos do teto apresentam pinturas representando os quatro continentes – Europa, América, África e Ásia⁴⁰. A Sala do Trono, por sua vez, apresenta teto com estuque e pinturas, tendo ao centro uma grande cartela que emoldura uma cena de figuras mitológicas de deuses do Olimpo e, nos quatro cantos, figuras femininas representando as quatro virtudes cardinais: sapiência, justiça, fortaleza e temperança, tendo a separá-las brasões das casas reinantes dos antepassados de D. Pedro II (Bragança, Bourbon, Habsburgo, de Leuchtenberg) e do Reino das Duas Sicílias.⁴¹

Em 1858, a primazia do frontão classicizante é rompida na construção de um dos mais imponentes edifícios da corte, o Palácio do Barão de Nova Friburgo⁴², de autoria do jovem arquiteto alemão Gustav Waehneltdt.⁴³ Com fachadas sóbrias e distintas, em estilo renascentista, anunciando o ecletismo que se propagaria nas décadas seguintes, o edifício é marcado pelo luxo decorativo – com a escultura e os ornamentos das fachadas compostas tanto por peças importadas⁴⁴ como esculturas confiadas ao escultor Quirino Antônio Vieira.⁴⁵ São três andares, com cerca de 35 saletas, salas e salões nobres decorados com assoalhos trabalhados, estuques, pinturas e rico mobiliário. No térreo, destacam-se o piso em mosaico do hall de entrada, e o estuque e a pintura da antiga sala de jantar, cujo teto é entremeado de molduras de estuque e barras pintadas de flores e pássaros, tendo ao centro pintura de Baco e Ariadne. A escada, de início de lance único, se desdobra a partir de patamar em meio a um vão decorado com pinturas e estátua, tendo como cobertura uma

claraboia colorida. No segundo piso estão as salas nobres: o salão azul, o salão nobre, com cena mitológica pintada ao centro do teto estucado, e o salão pompeiano, voltados para a rua do Catete; o salão veneziano e a capela, ladeando a escada, estão voltadas para as fachadas laterais, e a sala de banquete e o salão mourisco voltados para o jardim; o terceiro andar, destinado à área íntima da família, não guarda mais vestígios de sua primeira ocupação.⁴⁶

Os trabalhos de estuque do interior foram iniciados em 1863 e a “riqueza de motivos e detalhes, e o apurado acabamento, fizeram destes elementos uma das principais características de sua decoração, notadamente no segundo pavimento do prédio”.⁴⁷ As pinturas foram de responsabilidade do pintor e gravador Emil Bauch⁴⁸, e há sugestões de outros colaboradores.⁴⁹

A partir de meados do século XIX, já há um contingente de profissionais voltados para o ornamento, formados no país por cursos técnico-artísticos que passam a ser oferecidos tanto pela Academia de Belas Artes como pelo Liceu de Artes e Ofícios. A partir de 1855, com a reforma Pedreira, foi criada na Academia de Belas Artes a situação do “aluno artífice” e introduzidas aulas de desenho ou escultura de ornatos, desenho geométrico, desenho industrial e matemáticas⁵⁰, sendo que o principal professor das aulas de escultura de ornatos foi o escultor/entalhador em madeira Antônio de Pádua e Castro, que as ministrou de 1863 a 1881. Também no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro⁵¹, criado em 1857, para a formação de artífices e pessoal profissionalmente qualificado, foram oferecidas aulas de escultura de ornatos, confiadas ao já mencionado Quirino Antônio Vieira.

O ornamento ganha novo vigor sob a voga do ecletismo, que propunha o uso dos diversos estilos do passado e até a combinação deles em um único edifício, em busca de efeitos de riqueza e originalidade; no Rio de Janeiro, a partir de 1870, vão surgindo imponentes edificações com aplicação de decorações revivalistas, como os neogóticos Tipografia Nacional, Gabinete Português de Leitura e Alfândega da Ilha Fiscal. No plano doméstico, as áreas sociais da Casa de Rui Barbosa, em Botafogo, e do Solar do Jambeiro, em Niterói, são exemplos da aplicação desse novo gosto, que faz uso abundante do estuque, da pintura, de ladrilhos e dos elementos de ferro.

A Casa de Rui Barbosa foi erguida em 1850, pelo comerciante Bernardo Casimiro de Freitas, em meio a amplo terreno em Botafogo, então integrante dos arredores bucólicos da cidade. O edifício original era um sobrado parcial e porão, com partido em forma de U, com telhado em platibanda e fachada com predominância horizontal, quebrada pelo corpo central elevado e decorada com elementos neoclássicos como pilastras de fuste canelado e capitel ornado, frontão triangular e arquitrave trabalhada.⁵² Ao centro do edifício, uma claraboia sobre o vão da escada deixava entrar luz e escapar o ar quente e viciado. Com teto de

estruque e forro de pinho, o interior era distribuído segundo um eixo central em áreas social, privada e de serviços, sendo o térreo ocupado pelas áreas sociais – sala de visita, de piano, escritório e sala de jantar, que se abria para um pequeno jardim – e áreas domésticas, como capela, quartos de parentas, de serviços domésticos e copa; o andar superior era reservado para os quartos do casal e das duas filhas, e na área externa, cavalariça, cocheira e senzala, com os serviços de cozinha e lavagem instalados sob telheiros, além de banheiro e galinheiro. Na década de 1860, a casa foi ampliada com a construção de outro bloco assobradado, ligado ao primeiro por um passadiço, para melhor acomodar os serviços domésticos. Em 1879, com a transferência da posse para Albino de Oliveira Guimaraes,⁵³ a propriedade sofreu grandes reformas, tanto na área interna como externa. Ele teria introduzido, com o apoio de estruturas metálicas, varandas na fachada principal e nos fundos do passadiço, ampliando as circulações da casa, além de melhorias nas instalações hidráulicas e nova configuração no jardim, com a implantação de artefatos do estilo romântico, como pontes, cascatas, caramanchões e quiosque. Em 1893, a família Rui Barbosa adquiriu a casa, que seria comprada pelo governo em 1924, e aberta como primeiro museu casa do país em 1930.

A decoração é composta por tetos estucados com pinturas nas salas principais (sala de visita, de baile, de música, de jantar e a biblioteca) com tecido pintado aplicado no teto do quarto de vestir de Maria Augusta, esposa de Rui, pinturas de arranjos florais e paisagens no hall da escada de circulação interna, e decoração gênero pompeiano nas quatro paredes da sala privada e em friso na varanda da sala de jantar. O hall de entrada é revestido de lambris de madeira e tem no piso um colorido tapete de ladrilho hidráulico, revestimento que é encontrado também nas varandas, na copa e na cozinha.

O Solar do Jambeiro, em forma de sobrado, foi construído em 1872 por Bento Joaquim Alves Pereira, rico português, em meio à chácara arborizada, em Niterói, capital do Estado do Rio de Janeiro, então uma bucólica cidade nos arredores da Capital Federal. Originalmente e por breve período, o sobrado serviu como residência de fim-de-semana de seu proprietário, sendo depois alugado ao médico Júlio Magalhães Calvet e, desde então, teve diversas ocupações.⁵⁴ Tombado pelo governo federal em 1974, a propriedade, após um período em que esteve fechada, foi desapropriada pela Prefeitura Municipal de Niterói, em 1997, com vistas a resguardar sua integridade física e restaurar seus aspectos históricos e arquitetônicos.

O Solar se destaca pelo conjunto de seus azulejos, que recobrem três de suas fachadas – a principal e as duas laterais⁵⁵ – tem vidraças azuis e brancas originárias do Porto, portas e janelas guarnecidas de granito-do-reino e varandas apoiadas em estrutura de ferro. A mansão divide-se em quatro quartos, cinco salões, cozinha, banheiros e quatro quartos

para empregados. Os cômodos menos nobres como circulações, saletas e quartos possuem forros em estuque, com rosaceas e frisos simples, já as salas principais (salão, sala de estar e sala de jantar) são decoradas com forros em estuque mais elaborados; as salas de jantar e estar têm paredes revestidas de lambris. Os pisos da casa são em madeira, em geral, de piso de riga, e em ladrilhos hidráulicos.

Nesse período, no campo do ensino das artes decorativas, enfrenta-se a insatisfação e o declínio das atividades da Academia. Com o advento da República, a Academia é transformada em Escola Nacional de Belas Artes cujo currículo é distribuído em quatro cursos – Arquitetura, Pintura, Escultura e Gravura – com a cadeira “Elemento de Arquitetura Decorativa e Desenho Elementar de Ornatos” comum a todos os cursos, desaparecendo o ensino industrial para os artífices⁵⁶. Nesse contexto, o ensino de ornatos, de composição arquitetônica e de pintura decorativa, mantidos como os três pilares Escola, assegurariam o futuro ensino de arte decorativa da instituição, aos quais se somaria a valorização da pintura decorativa, face à grande demanda, sob influência estrangeira, dessa técnica para a decoração de edifícios.⁵⁷

No início do século, a cidade sofreu grandes transformações. No centro foi construída a Avenida Central, inaugurada em 1905, que cortaria o antigo tecido da cidade colonial para ligar o novo porto ao bairro da Glória. Na Avenida, com 1.800 metros de extensão por 33 metros de largura, cerca de trezentas casas foram demolidas para dar lugar a novos prédios, cujas fachadas foram escolhidas em concurso, com predominância do ecletismo afrancesado. Esse movimento atraiu vários arquitetos estrangeiros que passaram a atuar no país. E da Glória à Botafogo, acompanhando a baía de Guanabara, se estenderia uma larga avenida acompanhada de jardins.

Como exemplo da influência desse *esprit* na ornamentação, temos o Palacete Guinle/ Paula Machado, em Botafogo, um dos mais belos edifícios do eclético afrancesado carioca, programado para atender às necessidades de conforto e aparência da burguesia industrial. A família Guinle pertencia ao círculo tradicional da elite financeira e social carioca desde a primeira década do século XX, quando o patriarca Eduardo Pallasim Guinle e Cândido Gaffrée fundaram a Companhia Docas de Santos.⁵⁸

O Palacete, de 1.750m² num terreno de 8.024 m,² em estilo eclético francês, foi resultado de sucessivas reformas promovidas em 1906, 1910 e 1925, pelos arquitetos John Oberg, Armando da Silva Telles e Joseph Gire, sendo que os dois últimos seriam também responsáveis pelos projetos de outros imponentes edifícios da família, como o Palácio Laranjeiras, considerado o palacete mais suntuoso já construído no país. A reforma de 1910 transformou a casa pré-existente em uma mansão eclética de feições neorrenascentistas

ao estilo francês, com *porte-cochère* aterraçada, telhado em mansarda e um torreão central coberto de telhas de ardósia. Em 1925, a casa recebeu novo acréscimo, que atingiu principalmente o pavimento superior e a fachada voltada para a rua Guilhermina Guinle. No primeiro pavimento, a área social com hall, gabinete de trabalho, salão, sala de jantar, e serviços (copa, cozinha e serviços) e escada social; no segundo andar, quatro quartos, dois banheiro, *boudoir*, estúdio, jardim de inverno e serviço. Os interiores do palacete são ricamente decorados com estuques, azulejos e ladrilhos.

Como considerações finais, o conjunto de residências elencadas permite observar que, desde o início do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital do império português seguida do Brasil, foi inserida no sistema internacional de gostos e modas movimentado a partir dos países hegemônicos da Europa, em especial a França e a Inglaterra, que resultou na adoção de novos padrões arquitetônicos, paisagísticos e de decoração de interiores por suas elites.

Essa absorção seguiu, como de regra, a cadeira hierárquica da sociedade, onde, de princípio incorporada pelos segmentos sociais e economicamente abastados, era paulatinamente seguida pelos demais segmentos sociais. A penetração desses modelos decorativos foi incentivada pela substituição dos artistas estrangeiros especializados pela oferta de moldes e artefatos industrializados e de artificies, com a aplicação generalizada de artefatos de estuque em fachadas e interiores, uso de elementos de ferro e de azulejos decorados.

A presença de três proprietários portugueses – o Barão de Nova Friburgo, o comerciante Bernardo Casimiro de Freitas e Bento Joaquim Alves Pereira – no conjunto estudado é decorrência da forte presença da colônia portuguesa, socialmente ativa e conhecida pela ostentação no Rio de Janeiro do século XIX, cuja influência persistiu ao longo de primeira metade do século XX.

Já combatido por alguns teóricos, como Adolfo Loos, o declínio do ornamento seguiria a influencia da onda modernista internacional, que apregoava o despojamento e as linhas retas. E não seria diferente no Brasil, onde surgiria uma forte escola modernista nas artes e na arquitetura.

¹ ALBERTI, Leon Batista - *Da Arquitetura*. Tradução e organização de Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012. p. 216.

² O projeto é uma iniciativa da FCSH-Universidade Nova de Lisboa e a Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva, e conta com a colaboração da Fundação Casa de Rui Barbosa para sua aplicação no Rio de Janeiro.

³ PEREIRA, Sonia Gomes - A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os Conceitos de Estilo e Tipologia. [Em linha] 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. [Consulta em 31.05.2014] Disponível na Internet: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm>.

⁴ CARVALHO, Ronaldo - Arte brasileira. In *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro : Edição do Anuário do Brasil, 1924. p. 118

⁵ Como a Casa dos Governadores que Gomes Freire encomendou ao Brigadeiro José Pinto Alpoim em 1738, decorado por José de Oliveira Rosa, autor de um grande painel alegórico, “O gênio da América”, que decorava a Sala das Audiências.

⁶ Artista brasileiro com passagem de estudos em Portugal e em Roma, e que implantaria o ensino com modelo vivo. Hábil em desenhos decorativos, seria o responsável pela maior parte das decorações em homenagem à chegada de D. João e sua comitiva,

⁷ LUCCOCK, John. - *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, USP, 1975. p.. 80.

⁸ *Ibidem*. p. 364.

⁹ DEBRET, Jean Baptiste - *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia, 2008. p. 463

¹⁰ A família real mantinha outras propriedades, como o Paço do centro da cidade e o Palácio de Santa Cruz, mas seria a Quinta da Boa Vista que se tornaria o seu espaço doméstico por excelência.

¹¹ DEBRET, Jean Baptiste - *Op. cit.*, p. 463. Nesse período, diversos artistas e arquitetos estiveram a serviço da família real, como os portugueses José Domingos Monteiro, Manuel da Costa, João da Silva Muniz e José da Costa e Silva arquiteto da Casa Real, e João da Silva Moniz. Com a morte de Costa e Silva, em 1819, Manoel da Costa foi nomeado seu substituto e, com a morte deste, em 1826, foi contratado o arquiteto francês Pézérat. Também atendeu à família o inglês John Johnston, que viera ao Brasil em 1812, trazendo portão monumental presenteado pelos ingleses, e que seguiria com D. João para Lisboa, em 1821.

¹² A lei, que permitia a requisição de casas para funcionários públicos, foi aplicada em 1808 só seria revogada a em 1818.

¹³ As informações sobre a Quinta da Boa Vista têm como fonte principal VAN BIENE, Maria Paula — *O paço de São Cristóvão, antigo palácio rela e imperial e atual palácio-sede do Museu Nacional/UFRJ: a definição de uma arquitetura palaciana*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. 2013.

¹⁴ Sobre a ocupação da Quinta, ver VAN BIENE - *Ibidem*.

¹⁵ Quarto do Rei, duas salas junto ao quarto do Rei, do príncipe real D. Pedro, da Princesa D. Maria Teresa, do Infante D. Miguel, da Infanta D. Isabel Maria, Oratório, Mesa de Estado [Sala do trono], Casa de Jantar, Sala de Dossel [Sala do Trono] e varanda. Há indicação de velas para os corredores e corredores de baixo, com a indicação nominal de serviços. “Ceras para o Paço da Real Quinta da Boa Vista”, anexo a documento de 5 de outubro de 1820. Arquivo Nacional, Seção Histórica, Casa

Imperial, cx. 3/P. 2.

¹⁶ KANN, Bettina e SOUZA LIMA, Patrícia - *Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo, Estação Liberdade, 2006. p. 325-326. O casamento havia sido realizado, por procuração, em Viena a 13 de maio de 1817, tendo a noiva desembarcado no Brasil a 6 de novembro do mesmo ano, quando foi recebida com festejos.

¹⁷ KANN, Bettina e SOUZA LIMA, Patrícia - *Op. Cit.*, p. 325. O francês autor da decoração deve ter sido Debret, que estava engajado na recepção à princesa, tendo sido o autor de aquarela e de quadro a óleo da cena do desembarque, que depois seria transformado em gravura.

¹⁸ DEBRET, Jean Baptiste - *Op. cit.*, p. 463.

¹⁹ Manoel da Costa (1775 – 1819), prestigiado pintor português que viera ao Brasil a chamado do D. João VI, em 1811, fora aluno de Pedro Alexandrino de Carvalho. Trabalhou na decoração do teto do Palácio da Ajuda, do Palácio de Belém e de Queluz; no Brasil, foi cenógrafo do Real Teatro de S. João, além reformar e decorar a Quinta da Boa Vista, restaurou os coches reais para o casamento de D. Pedro I e o palácio da Fazenda de Santa Cruz. Era irmão do arquiteto José da Costa e Silva. (ARAÚJO, 2005, 38-40)

²⁰ DEBRET, Jean Baptiste - *Op. cit.*, p. 463

²¹ *Ibidem.*, p. 463

²² Pierre Joseph Pezerat (1800-1872) Arquiteto e engenheiro francês, formado pela Academia de Arquitetura de Paris e pela Escola Politécnica de Paris, atuou no Brasil durante o período de 1825 a 1831, quando foi arquiteto da reforma da casa da Marquesa dos Santos, em 1826, dois anos depois assumiu o cargo de “arquiteto particular” do Imperador, por morte de Manuel da Costa. Fez estudos para a construção do Palácio da Concórdia e conduziu reformas da Quinta da Boa Vista, interrompidas pela abdicação de D. Pedro I. Projetou a Academia Real Militar. Seguiu com o casal real para a Europa, trabalhou na Argélia e terminou por se radicar em Lisboa, onde desenvolveu projetos urbanísticos e arquitetônicos relevantes. Academia Real Militar. Seguiu com o casal real para a Europa, trabalhou na Argélia e terminou por se radicar em Lisboa, onde desenvolveu projetos urbanísticos e arquitetônicos relevantes.

²³ DEBRET, Jean Baptiste - *Op. cit.*, p. 463

²⁴ Grandjean de Montigny (1776 – 1850), arquiteto francês, chegou ao Brasil em 1816 como integrante da comitiva francesa liberada por Lebreton, para criar a Academia Imperial de Belas Artes. Foi professor de arquitetura ao mesmo tempo em que desenvolveu vários projetos e atendeu a encomendas de obras públicas e particulares.

²⁵ Pedro Alexandre Cavoé (? - ?) Nascido em Lisboa, arquiteto e marceneiro, esteve no Brasil de 1824 a 1830, tendo sido nomeado arquiteto do Senado da Câmara e Arquiteto da Casa Imperial de 1825 a 1830. No período, além da reforma do Palacete, foi responsável pela reforma da Capela Imperial.

²⁶ Marcos e Zeferino nasceram em Saint-Laurent, França, respectivamente 1788 e 1797, e morreriam no Rio de Janeiro, com o intervalo de um ano, Marcos, em 1850, e Zeferino em 1851. Os dois foram alunos da École Nationale Supérieure des Beaux Arts, em Paris (França), onde frequentaram as aulas do escultor Philippe Laurent Roland (1746 - 1816) e do gravador e escultor Pierre-Nicolas Beauvallet (1750 - 1818). Vieram para o Brasil em 1817, quando se reuniram ao grupo de patrícios liderados por Lebreton; em 1820, foram incorporados como pensionários – Marcos, de escultura, e Zeferino, de gravador, na Academia Imperial de Belas Artes.

²⁷ Nas fachadas laterais, Apolo e Minerva substituem Mercúrio.

²⁸ Francisco Pedro do Amaral (? - 1830) pintor, arquiteto, cenógrafo e paisagista, responsável pela

decoração de vários edifícios nobres, como a Biblioteca Nacional e decorou os coches imperiais para o casamento de D. Pedro I com D. Amélia. Ele dominava, entre várias técnicas decorativas, a douração e o estuque. Cf. PORTO-ALEGRE, A. - *Francisco Pedro da Amaral.. RIHGB*, v. 19, Rio de Janeiro, 1856. p. 4.

²⁹ FERNANDES, Cybele - Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro – In Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. *5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no Mundo Português nos Séculos XVI, XVII e XVIII*. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento e História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001. p. 415.

³⁰ FRANCO, Afonso Arinos de Melo - *O palacete do Caminho Novo: Solar da Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: UEG, 1975. p.79.

³¹ Manuel José de Araújo Porto-Alegre, primeiro e único Barão de Santo Ângelo (1806–1879), foi um escritor, político e jornalista, pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e diplomata brasileiro. Em 1841, ele foi nomeado Pintor da Câmara de Sua Majestade, título que manteve por toda vida; oficializado Mestre Arquiteto da Casa das Obras em 1847, passou a Arquiteto da Casa das Obras em 1849 e, a partir de 1855, Diretor das Obras dos Palácios Imperiais, cargo que ocupou até 1860, o que confirma sua influência na arquitetura e decoração das duas construções.

³² Major Júlio Frederico Koeler (1804 – 1847), militar e engenheiro teuto-brasileiro, que veio para o Brasil em 1828. Juntamente com o mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa da Silva, foi responsável pela criação da cidade de Petrópolis, primeiro povoamento planejado do Brasil.

³³ A construção do palácio de Petrópolis foi contada ainda com a participação, após a morte de Koeler, dos engenheiros José Alexandre Alves Pereira Ribeiro Cirne, Joaquim Candido Guillobel e José Maria Jacinto Rebelo. LACOMBE, Lourenço Luiz - *Biografia de um Palácio*. Petrópolis: Museu Imperial, 2007. p.35.

³⁴ Theodor Henrich Marx (1833 -1890), arquiteto, nascido em Karlsruhe, Baden, onde cursou a Escola Politécnica, chegou ao Brasil em 1856 (*Correio Mercantil*, 12 jun. 1856, p. 3). Com término dos trabalhos na Quinta, oferece seus serviços no *Almanak Laemmert* de 1867, onde se apresenta com “Th. Marx encarregado durante dez anos das obras dos palácios do S. M. O Imperador” (*Almanak*, 1867, p.605), e “oferece serviços para edificação de prédios novos, conserto de casas, transformações de ditos, etc” (*Almanak*, 1867, Notabilidade p. 12). Não se teria mais notícias de sua atuação no país a partir de então, o que leva a crer que tenha deixado o país. A Biblioteca Nacional possui uma coleção de 10 desenhos arquitetônicos de Marx para residências e edifícios de serviço da Quinta.

³⁵ Mário Bragaldi (1809 – 1873). nascido em Milão, fez estudos em Florença e Bolonha, trabalhou como cenógrafo em Londres e Nova Iorque, onde trabalhou também como decorador, tendo introduzido o estilo *Renaissance*, na construção de teatros. (*L'Iride Italiana*, p. 71), e no armazém de Alexander T. Steaward. Retornou à Itália, para participar dos movimentos revolucionários de 1848 e acabou por se exilar em Londres. Veio para o Rio de Janeiro em 1854 por sugestão de um amigo tenor, Labocchetta, para integrar o Teatro Lírico. Durante sua estada, desempenhou intensa e prestigiada atividade em montagens líricas e teatrais e, a partir de 1856, com o fim de seu contrato, passou a oferecer também seus serviços para decorações domésticas, valendo-se de experiência anterior em “decoração e arquitetura em palácios, quintas, teatros, hotéis e casas de moda na Europa e nos Estados Unidos”, conforme anúncio que fez publicar. (*Diário do Rio de Janeiro*, 26/06/1856). Ele deixaria o país em seguida aos trabalhos na Quinta e, a partir de 1869, se instalaria definitivamente em Nova Iorque, onde teria uma bem sucedida carreira como cenógrafo e arquiteto.

³⁶ VAN BIENE, Maria Paula - *O Paço de São Cristóvão, Antigo Palácio Real e Imperial e Atual Palácio-sede do Museu Nacional/UFRJ: a definição de uma arquitetura palaciana*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. 2013. P. 191.

³⁷ *Correio Mercantil*, 7/12/1867.

³⁸ Conjunto de planta baixa e desenhos de vistas depositados no Iphan. Nos livros da Mordomia da Casa Imperial há registro de dois pagamentos a Bragaldy (sic), um de outubro de 1859, pela pintura que faria da sala que *serviria interinamente* de Sala do Trono (AN, Livro da Casa da Mordomia, Casa Real, Imperial, 1859, apud VAN BIENE, p. 201) e outro, de setembro de 1860, da Sala do Trono do Torreão Norte. (AN, Livro da Casa da Mordomia, Casa Real, Imperial, 1860, p. 165, apud VAN BIEBE, Maria Paula - *Op. cit.*, p. 201.)

³⁹ As forças imperiais lutaram em 1850, contra Rosas e Oribe e em 1864 contra Aguirre. Em 1865, teve início a Guerra do Paraguai, que durou cinco anos e finalmente o Paraguai foi vencido.

⁴⁰ VAN BIENE, Maria Paula - *Op. cit.*, p.117.

⁴¹ O estuque do teto e roda-teto é decorado com figuras míticas, com dragão alado, insígnia do Império, e o leão, além de elementos fitomórficos. No roda-teto da sala, tem-se cartelas de estuque com figuras infantis representando as riquezas do Império. No teto, nos frisos e nas paredes alternam-se entre ornatos em relevo de estuque e pinturas, algumas imitando elementos arquitetônicos, os *trompe l'oeil*. VAN BIENE, Maria Paula - *Op. cit.*, pp. 122-123.

⁴² O edifício foi construído pelo cafeicultor e comerciante Antônio Clemente Pinto (1795-1869), Barão de Nova Friburgo, a partir de 1858. O palácio foi ocupado pela família em 1866, um ano antes do término das obras do então denominado Palácio Nova Friburgo; com a morte da baronesa, em 1870, o edifício é herdado por Antônio Clemente Pinto (1830-1898), futuro conde de São Clemente, e seria vendido por seus herdeiros, em 1889, à Companhia do Grande Hotel Internacional. Em 1895, o imóvel é adquirido pela Fazenda Federal, e reformado para abrigar a Presidência da República, que lá se instala em 1897, quando é adotada a denominação de Palácio do Catete. Em 1960, com a inauguração da nova capital e a transferência da presidência, o Palácio é transformado no Museu da República.

⁴³ Gustav Waehneltdt (1830 – 1873), nascido na Prússia, veio para o Brasil em 1852, onde permaneceu até 1870. Além do palácio do Barão, foi autor do zimbório da Candelária e vencedor do projeto para o Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 1859, obra não realizada. O arquiteto receberia medalha de prata na Exposição Geral de 1862 da Academia de Belas Artes, por seus projetos e desenhos de arquitetura para o Barão, dentre eles, além do palácio, a chácara em Nova Friburgo, o Palácio Gavião e de Estação Terminal para Estrada de Ferro D. Pedro II. Cf. FOLLY, Luiz Fernando Dutra *et al* - *Barão de Nova Friburgo: impressões, feitos e encontros*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2010. p.75.

⁴⁴ ALMEIDA, Cícero Antônio F. - *Catete: Memórias de um Palácio*. Rio de Janeiro : Museu da República, 1994. p.17.

⁴⁵ Quirino Antônio Vieira (1824 – 1876), aluno da Academia de Belas Artes, dedicou-se à escultura de ornatos e ao Imperial Liceu de Artes e Ofício, do qual foi secretário, além de ministrar aulas de escultura de ornatos e de arte cerâmica; recebeu a comenda de Cavaleiro das Ordens da Rosa e de Cristo por seus serviços à instrução popular; executou, além da fachada do Palácio Nova Friburgo, os ornatos que emolduravam o relógio da Estação da Estrada de Ferro D. Pedro II, e o edifício da Santa Casa da Misericórdia.

⁴⁶ Nesse andar está instalado o quarto de dormir onde o ocorreu o suicídio do Presidente Getúlio Vargas, hoje museologizado.

⁴⁷ A obra, conduzida pelo próprio Waehneltdt, arregimentaria operários e artesãos brasileiros e portugueses, além de escravos, dentre escravos-de-ganho ou de aluguel (ALMEIDA, 1994, p. 14), e só seria concluída em 1867. Dentre os trabalhadores relacionados no pagamento da fêria mensal havia os seguintes estucadores: Silvestre Ennes Salgado; Francisco Antônio Ennes Salgado; Manuel Gonçalves; João Macieira; Bernardino da Costa; Antônio Bento Gonçalves; José Domingos; Francisco Alvarez de Oliveira; João Alvarez Bezerra; Antônio Francisco de Oliveira; Bernardino Corrêa de Lemos e Antônio Moreira. É provável que esse contingente tenha trabalhado nas outras obras da família em curso naquela década, em Cantagalo e em Nova Friburgo. Cf. ALMEIDA, Cícero Antônio F. - *Op. Cit.*, p.18.

⁴⁸ Emil Bauch (1823 - ?), natural de Hamburgo, chegou ao Brasil em 1849, residindo em Recife, onde produziu gravuras reproduzidas no álbum *Souvenirs de Pernambuco*, e fixou-se no Rio de Janeiro a partir de 1852. Em 1856, tem seus quadros dos marqueses do Paraná exibidos em lojas comerciais e, a partir do ano seguinte, passa a constar da seção *Pintores de paisagem e retratistas* do *Almanak Laemmert*; em 1860, conquistou medalha de ouro na Exposição Geral de Belas-Artes, e de 1865 a 1872, estabeleceu parceria com o pintor francês Henri Vinet em curso de pintura de paisagem. Além das pinturas do palácio, Bauch retrataria, em 1867, o Barão e a Baronesa de Nova Friburgo em quadro de grandes dimensões, onde estão também assinaladas as propriedades preferidas da família: o Solar do Gavião, em Cantagalo, a Estrada de Ferro de Cantagalo, o chalé de Nova Friburgo, e o palácio. Em 1873, Emil produziria um grande panorama da cidade e, no ano seguinte, seria agraciado com a comenda de Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa, pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

⁴⁹ O jornalista Escragnolle Doria atribui a Mario Bragaldi e Giovani Tassani as pinturas dos interiores. Cf. DORIA, Escragnolle - O Palacete Nova Friburgo. In *Revista da Semana*, 14 de janeiro, 1928. p.14.

⁵⁰ A cadeira Desenhos de Ornatos era destinada a alunos de Arquitetura e voltada ao desenho aplicado à indústria, desenhos arquitetônicos e para fins industriais, ao passo que a cadeira Escultura de Ornatos era dedicada ao ensino de ornamentos arquitetônicos e industriais assim como da arte da cerâmica, além de conter exercícios na madeira, no granito e no mármore. A partir de 1859, a presença de artífices seria facilitada pela implantação de um turno noturno com apenas cinco matérias. Cf. VIANA, Marcele Linhares - O Ensino de Ornatos: as artes decorativas na Academia Imperial de Belas Artes. In: MALTA, Marize, PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Org.) - *Ver para Crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013. p. 96

⁵¹ No Liceu, patrocinado pela Sociedade Propaganda das Belas Artes (SPBA), criado em 1856, pelo comendador e arquiteto Francisco Béthencourt da Silva, eram oferecidas aulas de aritmética, desenho de figura, ornatos, paisagem, desenho de máquinas, arquitetura e música (*Correio da Tarde*, 1859, p. 2).

⁵² Há especial atenção para a aeração e a iluminação: a fachada do primeiro pavimento tinha nove vãos, entre janelas e portas, e, no segundo, três janelas de sacadas, todos com portadas de cantaria de volta perfeita; oito janelas de peitoril de cada lado e outras janelas e portas nos fundos do primeiro e segundo pavimento, com portadas de cantaria de verga direita.

⁵³ Em 1890, a propriedade foi vendida John Roscoe Allen, para, três anos depois, ser adquirida por Rui Barbosa, que a ocupou de 1895 a 1923. Com sua morte, a propriedade foi comprada pelo governo e tornou-se um museu, o Museu Casa de Rui Barbosa.

⁵⁴ De maio de 1887 a março de 1888, foi ocupado pelo pintor Antônio Parreiras que, em seguida, construiria sua residência própria, nas proximidades do solar. Em 1892, Bento Joaquim vendeu a propriedade ao diplomata dinamarquês Georg Christian Bartholdy. Ao longo de quase trinta

anos, o sobrado continuou a abrigar famílias e atividades diversas, tendo em vista as frequentes ausências decorrentes da atividade profissional de seu novo proprietário. Em 1903, sediou o Clube Internacional, agremiação de caráter recreativo cultural, que reunia a sociedade niteroiense e as colônias estrangeiras; entre 1911 e 1915, esteve alugado ao Colégio da Sagrada Família; em 1918, foi ocupado por Pedro de Sousa Ribeiro, da Guarda Nacional. Finalmente, a partir de 1920, a família Bartholdy passou a residir no palacete, quando foram introduzidas modificações no interior do imóvel. Em 1950, Vera Fabiana Gad, filha do diplomata, adquiriu a parte pertencente a seus irmãos e ocupou o solar até 1975. Seu único filho, Egon Falkenberg, recebeu o bem em herança, juntamente com sua mulher Lúcia, e após a morte do casal, o prédio permaneceu com os respectivos herdeiros.

⁵⁵ Nas fachadas estão aplicados azulejos portugueses de estampilhas. Azulejos de outros tipos, de feitos e desenhos especiais, emolduram as portas e janelas, bem como os cunhais, as frisas e as barras, de tal forma que são desprovidas de azulejos apenas as guarnições dos vãos e a bacia corrida, que contorna as três fachadas, e que são de cantaria. Cf. RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite — *A vida de uma chácara romântica*, de Palacete Bartholdy a Solar do Jambeiro. Dissertação de mestrado apresentada ao PROARQ-FAU/UFRJ, 1998. p. 118.

⁵⁶ VIANA, Marcele Linhares - *Op. cit.* p. 98.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁸ Eduardo Guinle, falecido em 1912, deixou uma fortuna estimada em 2.000.000.000 de reais a seus descendentes. Gaffrée, que morreu em 1919 sem deixar herdeiros, também legou sua parte nas empresas aos sete filhos de Eduardo, que expandiram, através da primeira metade do século XX, os negócios familiares para as áreas de produção e distribuição de energia elétrica, imobiliárias, indústria têxtil, bancos, construção civil e hotelaria. Eles seriam responsáveis pela construção de luxuosos palacetes e casas de campo, além de terem recuperado a chácara do *chalet*, comprada da família do Barão de Nova Friburgo.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Batista - *Da Arquitetura*. Tradução e organização de Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1867, Notabilidade p. 12), (1873, p.715), (1884, p. 602), (1884, p. 784), (1884, p. 785), (1885, p. 558), Laemmert, Rio de Janeiro. *Almanak*, ALMEIDA, Cícero Antônio F. - *Catete: Memórias de um Palácio*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

ARAÚJO, Patrícia de Barros - *Francisco do Pedro Amaral, a Representação dos Quatro Continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo*. Dissertação mestrado PPG História e Crítica da Arte, EBA/UFRJ. 2005.

Idem - *O artista Francisco Pedro do Amaral* [em linha]. Rio de Janeiro: 19^o e 20. Vol. III, nº 3, jul. 2008. Disponível na Internet: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/fpa_patricia.htm>

Correio da Tarde, 10/01/1859.

Correio Mercantil, Instrutivo, Politico e Universal, de 1854. (12 jun. 1856, p. 3), (7 dez. 1867).

CARDOSO, R. - *A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico* [em linha]. Rio de Janeiro:

19~~o~~20. Vol. III, nº 1. Disponível na Internet: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm

DEBRET, Jean Baptiste - *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008.

DORIA, Escragnolle - O Palacete Nova Friburgo. In *Revista da Semana*, 14 de janeiro, 1928. p. 14

FERNANDES, C.V. N. - *O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes*[em linha]. Rio de Janeiro: 19~~o~~20. Vol. II, nº 3. Disponível na Internet: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>

FERNANDES, Cybele - Considerações sobre a Pintura do Início do Século XIX no Rio de Janeiro – In Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral - *5º Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no Mundo Português nos Séculos XVI, XVII e XVIII*. Faro: Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio. Setembro de 2001.

FERREZ, Gilberto - *Os irmãos Ferrez da Missão Artística Francesa*. RIHGB. Vol. 275, abr- jun 1967, pp. 3-54.

FOLLY, Luiz Fernando Dutra *et al.* - *Barão de Nova Friburgo: Impressões, Feitos e Encontros*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2010.

Gazeta de Notícias, 28 de fevereiro de 1881.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo - *O Palacete do Caminho Novo: Solar da Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: UEG, 1975.

KANN, Bettina e SOUZA LIMA, Patrícia — *Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo, Estação Liberdade, 2006.

LACOMBE, Lourenço Luiz - *Biografia de um Palácio*. Petrópolis, Museu Imperial, 2007.

LUCCOCK, John - *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, USP, 1975.

MACHADO, Arnaldo - *Igreja da Candelária: aspectos arquitetônicos e decorativos / pesquisa, fotografias e textos*. Rio de Janeiro: Colorama, 1988.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - *Estuques Decorativos, a evolução das formas (séc. XVI a XIX)*. Lisboa: Princípiia: Nova Terra, 2009.

Idem - O Estuque Ornamental e o Apelo do Exótico em Interiores Portugueses: Domingos Meira e as gravuras de Owen Jones. In *IV Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. No prelo.

MINISTÉRIO DO IMPÉRIO (1875), *Relatório da Academia de Belas Artes*, Tipografia Nacional, Rio de Janeiro.

MOACY, Primitivo - *A Instrução e o Império*. 3º vol. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938. *O Globo*, 28 de fevereiro de 1875.

PORTELLA, Isabel Sanson - É uma casa portuguesa com certeza? O programa decorativo do Palácio Nova Friburgo. In VALLE, Artur, DAZZI, Camila, PORTELLA, Isabel - *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Tomo 3. Seropédica, RJ: Ed. Da UFFRJ, 2013.

PORTO-ALEGRE, A. - Francisco Pedro da Amaral, v. 19, Rio de Janeiro: RIHGB, 1856.

PINTO LEITE, Maria de São José Souza — *Os Estuques no século XX no Porto. A Oficina Baganha*. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes- Universidade Católica Portuguesa, 2008.

Idem - A Arte dos Estuques nas Casas Burguesas do Porto Romântico. In SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) - *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas I*. Porto: Universidade Católica Editora; CIONP; CITAR, 2010, Pp. 185 – 206.

Idem - Motivos ornamentais nos estuques dos edifícios nortenhos: século XIX e XX. In SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) - *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas II*. Porto: Universidade Católica Editora; CIONP; CITAR, 2011, pp. 167 – 186.

Idem - Vivências burguesas e estuques na Avenida da Boavista, no Porto. In SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) - *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas III*. Porto: Universidade Católica Editora; CIONP; CITAR, 2012, pp. 157-185.

RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite - *A Vida de uma Chácara Romântica: de Palacete Bartholdy a Solar do Jambreiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao PROARQ-FAU/UFRJ, 1998.

VASCONCELLOS, Patrícia - *Interiores: corredor cultural: centro histórico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.

VALLADARES, Clarival do Prado - *Rio Neoclássico: análise iconográfica do Barroco e Neoclássico Remanescentes no Rio de Janeiro*. Vol II. Bloch Editores, 1978.

VAN BIENE, Maria Paula - *O Paço de São Cristóvão, Antigo Palácio Real e Imperial e Atual Palácio-sede do Museu Nacional/UFRJ: a definição de uma arquitetura palaciana*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. 2013.

VIANA, Marcele Linhares - O Ensino de Ornatos: as artes decorativas na Academia Imperial de Belas Artes. In MALTA, Marize, PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.) - *Ver para Crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013.



Palavras-chave
Palácio, Lisboa,
Eugénio de Almeida,
Estuques, Parquets

Keywords
Palace, Lisbon,
Eugénio de Almeida,
Plasterwork,
Parquet floors

Resumo/Abstract

Estuques de Paris e “parquets” de Bruxelas
num palácio oitocentista de Lisboa

O texto analisa um dos palácios mais luxuosos da Lisboa oitocentista, construído entre 1859 e 1866 por José Maria Eugénio de Almeida, uma das grandes fortunas portuguesas da época, reflectindo as últimas tendências da arquitectura de interiores das principais capitais do norte da Europa. De Paris, do *atelier* de escultura de Hardouin & Fils, veio o projecto de estuques, realizado pela oficina lisboeta de Manuel Afonso Rodrigues Pita, um mestre estucador natural de Carreço (Viana do Castelo). Os *parquets* foram fabricados em Bruxelas na oficina de Pierre-Joseph Godefroy e aplicados pelos seus operários. A encomenda ao mesmo marceneiro belga de vários *parquets* para o palácio real da Ajuda, entre 1866 e 1873, impôs uma nova moda na decoração de interiores, que perdurou com grande dinamismo até ao final do século.

Plasterwork from Paris and “parquet” floors from Brussels
in a nineteenth-century palace in Lisbon

This paper analyzes one of the most luxurious palaces in nineteenth-century Lisbon. Built between 1859 and 1866 by José Maria Eugénio de Almeida, one of the largest fortunes in Portugal at the time, the palace reflected the latest trends in interior decoration of the main capitals of northern Europe. The project for the stuccos came from Paris, from the sculpture atelier of Hardouin & Fils, and was carried out by the Lisbon workshop of Manuel Afonso Rodrigues Pita, a plasterer from Carreço (Viana do Castelo). The parquet floors were made in Brussels by Pierre-Joseph Godefroy’s workshop and applied by his workers. The same Belgian joiner provided several parquet floors to the royal palace of Ajuda between 1866 and 1873, creating a new fashion in interior decoration that persisted with great dynamism until the end of the century.

Isabel Mayer Godinho Mendonça é doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Directora do Centro de Estudos de Artes Decorativas da ESAD-FRESS, é investigadora integrada do Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Entre os seus temas de investigação contam-se as Artes Decorativas Portuguesas e as relações artísticas entre Portugal, Brasil e Itália durante o séc. XVIII. Tem vários estudos publicados sobre estas temáticas.

Estuques de Paris e “parquets” de Bruxelas num palácio oitocentista de Lisboa

Isabel Mayer Godinho Mendonça

Alguns lisboetas conhecê-lo-ão sobretudo por ter abrigado durante mais de meio século o quartel-general da Região Militar de Lisboa, outros terão sido sensíveis à harmoniosa imponência do edifício, mas certamente poucos ignoram o palácio que se estende entre o largo de S. Sebastião e a rua do Marquês de Fronteira, de costas viradas para o seu antigo jardim, onde está hoje a Fundação Calouste Gulbenkian.

Trata-se do palácio Vilalva, do título nobiliárquico concedido pelo rei D. Carlos ao neto do homem que o fez construir na segunda metade do século XIX: o capitalista e político José Maria Eugénio de Almeida (1811/1872), que não poupou esforços nem uma fatia considerável da sua imensa fortuna para se afirmar em Lisboa com uma residência ao nível do melhor que se fazia nas grandes capitais.

Homem do seu tempo, Eugénio de Almeida serviu-se frequentemente dos progressos da navegação a vapor para se deslocar a Paris, Londres e Bruxelas, onde recolheu ideias para o seu palácio, contratou artistas e artífices de reputação europeia e adquiriu peças e materiais que fez transportar para o largo de S. Sebastião. Com um arquitecto e um escultor/estucador parisienses e em estreita colaboração com um marceneiro/decorador belga, ergueu uma obra com interiores requintados até aos mínimos pormenores, de que dão testemunho os estuques ornamentais e os *parquets* das zonas nobres do edifício, excepcionalmente bem preservados.

O palácio de José Maria Eugénio de Almeida é ainda hoje um conjunto arquitectónico marcante da cidade de Lisboa. De planta trapezoidal, com três pisos e proporções consideráveis, ocupa todo o quarteirão delimitado a poente e a nascente pelas ruas Dr. Nicolau de Bettencourt e Marquês de Sá da Bandeira (as antigas estradas de Palhavã e do Rego), a sul pelo largo de S. Sebastião da Pedreira (para onde deita a entrada principal) e a norte pela antiga estrada da Circunvalação (hoje a rua Marquês de Fronteira), aberta junto às traseiras do edifício pouco antes da sua construção. [Ilustração 1]

Do outro lado desta via encontra-se ainda hoje o parque murado de Santa Gertrudes, integrando as antigas cavaliarias de traçado neo-gótico ¹, transformadas em habitação dos

Ilustração 1
Fachada principal
do palácio Vilalva, virada
para o largo de
S. Sebastião da Pedreira.
*Fotografia
de Isabel Mendonça.*



descendentes de Eugénio de Almeida na década de 1950, após a venda do palácio ao Estado em 1947 ². Uma parte significativa deste parque foi destacada em 1957 para a construção da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, do Museu de Arte Moderna e dos seus jardins envolventes.

Não é possível analisar o edifício sem conhecer o seu promotor, uma das personalidades de maior destaque na sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. O perfil de homem de negócios de Eugénio de Almeida, entendido no contexto do Cabralismo e da Regeneração, a sua actividade política, social e cultural, mas também os contornos da sua vida pessoal e sentimental, foram objecto de dois estudos bem documentados, o primeiro de Hélder Adegar Fonseca e Jaime Reis (1987) e o segundo de José Miguel Sardica (2005), que acompanharemos num enquadramento sumário da figura do mecenas do palácio Vilalva ³. [Ilustração 2]

Oriundo de uma família da média burguesia lisboeta, com uma posição social e financeira confortável, José Maria Eugénio de Almeida formou-se em leis na Universidade de Coimbra em 1839, com 28 anos. Por duas vezes deputado, em 1840 e em 1846, abandonou a actividade política durante o Cabralismo para regressar ao parlamento em 1853, como apoiante de Fontes Pereira de Melo, na qualidade de par do reino ⁴.

Iniciou-se cedo na área dos negócios pela mão de José Joaquim Teixeira, rico comer-

ciante da praça de Lisboa, de cujo escritório foi administrador e de quem viria a ser sócio no rendoso contrato dos tabacos, sabão e pólvora e na Companhia das Obras Públicas. Mas o incremento das suas actividades comerciais só foi possível graças ao seu casamento em 1843 com Maria das Dores, a única filha sobrevivente do seu patrono, ao seu generoso dote e à herança que ela viria a receber por morte do pai, em 1853.

Além de ter beneficiado de negócios altamente rentáveis ligados ao Estado, Eugénio de Almeida dedicou-se a actividades variadas na área do comércio, da indústria, do mercado imobiliário e fundiário, da agricultura e da especulação financeira. Em três décadas, graças a um avisado sentido comercial e a uma grande flexibilidade empresarial, Eugénio de Almeida reuniu uma fortuna considerável, mesmo para os padrões da Europa de então. À data da sua morte, em 1872, era considerado o terceiro maior proprietário do país, a seguir aos duques de Palmela e do Cadaval ⁵. A sua fortuna rondaria então os 2.108 contos ⁶.

Apesar das suas absorventes actividades empresariais, políticas e sociais, Eugénio de Almeida ainda arranhou tempo para se interessar por causas filantrópicas, com destaque para a Casa Pia, de que foi provedor durante treze anos, de 1859 até morrer.

Reflexo dos seus múltiplos interesses culturais foi a vasta biblioteca que reuniu, cuidadosamente catalogada à maneira da época em grandes divisões temáticas, das Ciências Eclesiásticas, Morais e Políticas, às Ciências Naturais e Exactas, passando pela Literatura, a História e as Belas Artes / Artes e Ofícios. Nesta última secção merecem destaque 30 obras sobre arquitectura, sete álbuns de estampas e desenhos e 16 títulos sobre artes mecânicas e decorativas, testemunhando um interesse evidente pelas artes construtivas, bem expresso na atenção que consagrou às obras do seu palácio ⁷.

O NOVO PALÁCIO A S. SEBASTIÃO DA PEDREIRA: UMA OPERAÇÃO DE PRESTÍGIO SOCIAL

O projecto de construção de uma residência em consonância com o seu estatuto social iniciou-se no final da década de 1850, com a compra por Eugénio de Almeida da quinta e palácio que tinham pertencido ao provedor dos Armazéns da Mina, Guiné e Índia, Fernando de Larre, oriundo de uma família do país basco francês estabelecida em Portugal desde inícios do século XVIII ⁸: a quinta que veio a ser chamada “da Provedora” e o respectivo palácio, construído na década de 1730.

Situada “às portas de Lisboa” ⁹, junto ao largo de S. Sebastião da Pedreira, num dos mais importantes eixos de circulação entre a periferia e o centro da cidade, a quinta fora entretanto intersectada pela nova estrada da Circunvalação, rasgada em 1852, tendo então sido construídos três postos fiscais integrados na propriedade dos descendentes de Larre,



Ilustração 2
Retrato de José Maria Eugénio de Almeida.
Fundação Eugénio de Almeida, Évora.

dois no cruzamento da nova via com as estradas de Palhavã e do Rego e um terceiro alinhado com a fachada norte do palácio. A planta de Lisboa, levantada entre 1856 e 1858 sob a direcção de Filipe Folque, atesta já esta situação.

Com uma área de cerca de oito hectares, a Quinta da Provedora, destacada do palácio, foi comprada em hasta pública a 20 de Junho de 1857 por 25\$000, importância diminuta justificada na carta de venda pela “*sua pouca extensão, e attendendo-se à necessidade de o cercar com muros para evitar a comunicação com o prédio do lado do Sul*”. O antigo palácio de Larre foi adquirido a 22 de Junho de 1858, por contrato de escambo e sub-rogação, a Francisco Pacheco de Albuquerque de Azevedo e Melo e sua mulher, Maria Raquel da Cunha Cardoso e Albuquerque, pelo montante de 11.850\$000, pago em inscrições da Junta do Crédito Público ¹⁰.

Nas duas aquisições, Eugénio de Almeida utilizou expedientes que a lei concedia, como aconteceu em muitas outras operações que realizou. A posse de uma propriedade confinante com a Quinta da Provedora deu-lhe o direito de opção na compra. A aquisição do palácio foi feita ao abrigo do decreto de 4 de Abril de 1832 – a primeira investida de Mouzinho da Silveira contra os morgadios, que permitiu a aquisição de prédios vinculados em troca de títulos da dívida pública ¹¹.

Francisco Pacheco de Albuquerque era então o administrador dos bens do morgado instituído por Francisco da Fonseca, a que pertencia “*o palácio com seus acessórios, tudo em estado de ruína*”. A este morgado tinham-se vinculado Manuel da Fonseca e o seu genro, Fernando de Larre ¹². Apesar de arruinado, o palácio achava-se arrendado desde 22 de Março de 1855 ¹³.

O ARQUITECTO DE PARIS E O MARCENEIRO DE BRUXELAS

Para a construção do seu palácio, Eugénio de Almeida escolheu um francês que então trabalhava em Portugal ao serviço do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria: o engenheiro e arquitecto Jean-François Colson, cuja actividade está ainda pouco estudada.

Além do projecto para o palácio de Eugénio de Almeida, Colson fez duas propostas de remodelação do Palácio das Cortes em 1856, não executadas por falta de verba, e o projecto para o edifício da nova Alfândega do Porto, de 1859, que viria a ser concretizado sob a direcção do engº Faustino José da Vitória. A 11 de Janeiro de 1860 foi nomeado para proceder às obras de reconstrução do edifício do dormitório do Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, com vista a adaptá-lo às escolas da Casa Pia (de que Eugénio de Almeida era então provedor), porém a sua proposta não chegou a ser posta em prática. Em 1861, já em Paris, Colson enviou o projecto para o Observatório da Ajuda, construído sob a direcção de José da Costa

Sequeira, e em 1863 uma proposta para a nova Câmara dos Pares, em S. Bento, que viria a ser executada com alterações pelo engº Jaime Larcher ¹⁴.

O palácio de José Maria Eugénio de Almeida é a única obra de arquitectura civil privada que se conhece deste arquitecto. Das dezenas de desenhos que realizou para o edifício, restam no Arquivo e Biblioteca de Eugénio de Almeida, em Évora, três plantas para o piso térreo e para os dois pisos superiores, dois desenhos para a fachada principal, dois cortes transversais e dois longitudinais. Tanto os desenhos para a fachada principal como os cortes mostram as alterações introduzidas durante o ano de 1859, que ditaram a configuração final do edifício, com os três pisos em forma de trapézio que já referimos.

Embora o projecto apenas tenha sido aprovado pela Câmara Municipal de Lisboa em Dezembro de 1859 ¹⁵, sabe-se que a obra já começara em Fevereiro desse ano, registando-se pagamentos a operários e muitas despesas com “aguços” e ferramentas, certamente referentes às obras de demolição e aos necessários aterros para a implantação do novo palácio. Também o pagamento de muitos “gatos”, em 1859 e nos anos subsequentes, sugere a sua utilização no reforço de estruturas antigas com vista à sua integração no novo edifício ¹⁶.

Colson partiu para Paris em Maio de 1860, mas continuou a acompanhar a obra à distância. Em Lisboa, os trabalhos eram seguidos de perto por Eugénio de Almeida e pelos seus encarregados. Um deles, referido como “Castro” na documentação, era possivelmente o arquitecto Rafael da Silva Castro, colega de Colson no Ministério das Obras Públicas, que com ele colaborara nos desenhos para as obras da Casa Pia ¹⁷. O outro era Joaquim Félix, o mestre que dirigia o estaleiro ¹⁸.

Comparando as plantas de Colson com a planta da cidade de Lisboa de Filipe Folque, apercebemo-nos de que o novo palácio de Eugénio de Almeida manteve a mesma implantação do palácio de Fernando de Larre. Aliás, todo o fundo documental relativo às obras do palácio está identificado, desde o início, como “Reedificação do palácio de S. Sebastião da Pedreira”, mostrando que a obra sempre foi entendida como uma “reconstrução” do palácio de Larre, apesar do estado de ruína referido na escritura de sub-rogação. Do palácio setecentista foi mantida parte da estrutura da cozinha, com a sua lareira de tripla arcada situada ao nível da cave, debaixo do terraço que rodeia o palácio do lado nascente. Parte da estrutura do palácio de Larre existirá ainda escondida debaixo do forro de pedra que reveste as paredes do edifício ¹⁹. Os restos das demolições do palácio de Larre foram aproveitados para o enchimento dos tabiques da nova construção e para os aterros do piso térreo ²⁰. [Ilustração 3].

Nos Verões de 1860 e de 1861 Eugénio de Almeida fez duas viagens à Europa. Em 1860 esteve em Paris e, no ano seguinte, entre Junho e Outubro, de novo em Paris e em Bruxelas,

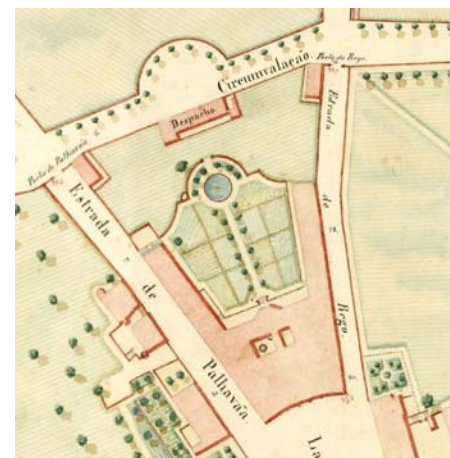


Ilustração 3
Pormenor da planta de Lisboa levantada, sob a direcção de Filipe Folque entre 1856 e 1858, mostrando ainda a implantação do palácio de Fernando de Larre. Arquivo Municipal de Lisboa, Atlas da Carta Topográfica de Lisboa, Planta nº 4, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/01/06.

onde conheceu Pierre-Joseph Godefroy (1825/1894), que viria a revelar-se fulcral nas obras de decoração do seu palácio, fornecendo *parquets*, janelas, portas e mobiliário. Godefroy funcionou como um verdadeiro arquitecto de interiores, aconselhando Eugénio de Almeida sobre aspectos concretos da decoração do seu palácio e procurando os artífices e as casas comerciais que melhor respondiam aos desejos do proprietário.

Em inícios de 1864, Eugénio de Almeida saldou as suas contas com Colson ²¹, concentrando a partir de então todas as encomendas em Godefroy, que continuou a ser o seu interlocutor privilegiado até ao final da obra, em meados de 1866.

Apesar de ser um empresário de sucesso na sua época, sabe-se pouco sobre a figura e a obra de Pierre-Joseph Godefroy. Aluno da Academia Nacional de Belas-Artes de Bruxelas, onde recebeu em 1847 o primeiro prémio na “classe superior de Architectura”, sucedeu em 1851 ao pai, Alexandre Godefroy, à frente da sua oficina de marcenaria e carpintaria situada nas traseiras da casa da família, na rue Haute, nº 14, no centro de Bruxelas ²². Inicialmente auxiliado pelo irmão, Jules Godefroy, Pierre-Joseph (ou apenas Joseph, como também era conhecido) deu em poucos anos um sensível incremento ao seu negócio. A 18 de Janeiro de 1859 obteve da Câmara de Bruxelas autorização para instalar na oficina uma inovadora caldeira a vapor, destinada a accionar máquinas para trabalhar madeira. Em 1862 o estabelecimento já se desdobrava em quatro *ateliers*, em pisos sobrepostos, e estava dotado da mais moderna maquinaria para produzir *parquets* à escala industrial ²³.

Ainda no tempo do pai, em 1835, a oficina recebera um prémio na exposição internacional de Bruxelas. Com o filho, continuou a receber outras distinções nos certames de Londres, em 1851 e 1862, e de Paris, em 1855. Joseph Godefroy passou a intitular-se “Menuisier du Roy des Belges” e “Fournisseur de l’Empereur des Français”, referindo como a sua obra principal os *parquets* que realizara em várias salas do palácio de Saint-Cloud para a imperatriz Eugénia de Montijo, mulher de Napoleão III ²⁴.

Em 1875 abandonaria a actividade profissional para se consagrar aos cargos de conselheiro da câmara de Bruxelas e de major da Guarda Civil da cidade. Em 1894, no ano em que morreu sem herdeiros, doou a sua antiga oficina à cidade de Bruxelas, com a condição de aí ser instalada uma escola profissional de marcenaria, para promoção da classe operária ²⁵.

Godefroy veio por três vezes a Lisboa. A primeira viagem foi realizada em 1862 e teve como objectivo conhecer os espaços do novo palácio de S. Sebastião da Pedreira, onde iriam ser aplicados os seus *parquets*. As viagens seguintes, em 1864 e 1866, destinaram-se ao acompanhamento das obras em curso. Godefroy deslocou-se ainda frequentes vezes a França para responder a pedidos vários de Eugénio de Almeida, relacionados com encomendas específicas de acessórios de serralharia e de objectos de decoração (espelhos, candelabros

em cristal, tapetes, etc.)²⁶.

Além de intermediar as encomendas do seu cliente português, Godefroy tratava de todos os aspectos da expedição para Lisboa dos pavimentos, dos móveis e dos restantes objectos que produzia ou comprava, chegando a fretar em 1863 dois veleiros (os navios “Désirée” e “Camille”), carregados com materiais para o palácio de S. Sebastião²⁷.

O ESPAÇO INTERIOR E A SUA ARTICULAÇÃO

Analisando as plantas dos três pisos, assinadas por Colson, e a documentação bem preservada no arquivo da Casa e Biblioteca de Eugénio de Almeida, é possível reconstituir a função original dos vários espaços do palácio, em muitos casos totalmente alterada, sobretudo após a instalação dos serviços do Exército.

Os interiores do palácio foram pensados tendo em vista as necessidades do seu proprietário. No amplo espaço de construção – 6.000 m² em três pisos – reuniam-se as áreas reservadas à gestão dos seus negócios, na ala oriental do piso térreo, e as zonas privadas que se distribuíam pelo restante piso térreo e pelo segundo andar, além dos espaços de representação que ocupavam todo o primeiro andar. A localização da zona de serviços é hoje difícil de identificar com precisão, dadas as alterações entretanto introduzidas no edifício após a chegada dos militares, mas tudo indica que se situavam junto das cozinhas, na zona das duas alas térreas cobertas pelo terraço.

A circulação no interior do palácio teve em atenção as funções dos diferentes espaços, tal como foram concebidas nas obras que decorreram entre 1859 e 1866, enfatizando as zonas de recepção e resguardando as áreas privadas. Uma aparatosa escadaria central, de lanços duplos de perfil curvilíneo, estabelecia a comunicação entre o piso térreo e o piso nobre. O acesso ao segundo andar, reservado à vida privada da família, fazia-se através de duas escadas de lanços simples situadas a norte da caixa da escadaria central, repetidas em espelho e ladeando dois amplos saguões. Duas outras escadas secundárias uniam o piso térreo à zona de serviços, que provavelmente se situava ao nível da cave, debaixo do terraço, a norte do palácio. Destas escadas resta apenas a que faz a ligação com a cozinha.

Um amplo *hall* de entrada, a que ainda hoje se acede pela fachada principal do palácio, estabelecia a comunicação com a escadaria de aparato, com os antigos escritórios, situados na ala poente do palácio, e com o gabinete de leitura, a biblioteca e a sala de banho de Eugénio de Almeida, alinhados na ala nascente. O gabinete pessoal do proprietário ficava ao fundo da zona dos escritórios, no canto noroeste do palácio. Uma sala de bilhar, de planta oitavada, aberta para o terraço, comunicava com a escada central e com os dois saguões através de um pequeno vestíbulo. [Ilustração 4]

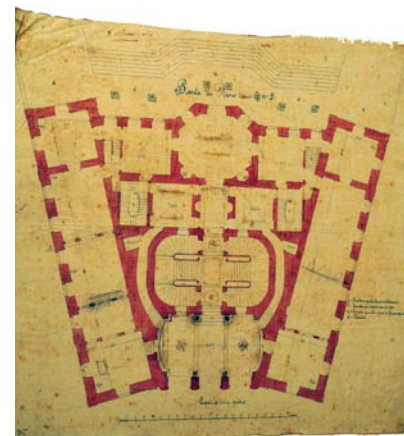


Ilustração 4
Planta do piso térreo do palácio Vilalva, assinada por Jean-François Colson em 1859. Arquivo e Biblioteca de Eugénio de Almeida, Évora.

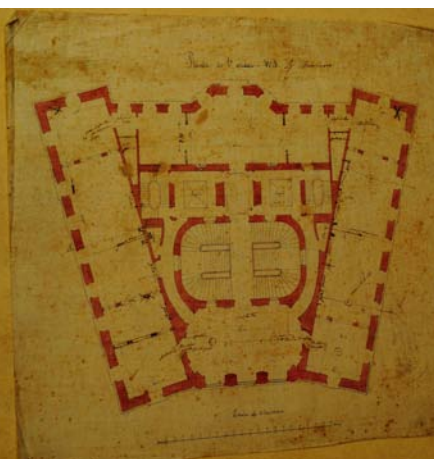


Ilustração 5
Planta do piso nobre do palácio
Vilalva, assinada por
Jean-François Colson em 1859.
 Arquivo e Biblioteca de Eugénio de
 Almeida, Évora.

A escadaria principal conduzia à ampla sala de espera, na ala sul, e à sala de jantar na ala norte, através de um pequeno vestíbulo. Os dois aparatosos salões, a “galeria dos espelhos” na ala poente e a “galeria das pilastras” na ala nascente, comunicavam por amplas serlianas com as quatro saletas nos cantos do edifício, a norte e a sul. A sala de jantar, sobreposta à sala de bilhar, era igualmente ladeada por duas saletas e a elas unida por vãos em arco semicircular. Estes invulgares espaços de representação estão hoje compartimentados por divisórias e por portas, tendo-se perdido a noção da espacialidade original. [Ilustração 5]

No piso superior, hoje totalmente alterado devido a um incêndio ocorrido em 1973 no sótão do palácio ²⁸, situavam-se os quartos de dormir e os gabinetes privados dos membros da família, e ainda um oratório, no espaço entre os dois saguões, recebendo luz da caixa da escada.

HIGIENE E CONFORTO

O palácio de José Maria Eugénio de Almeida estava equipado com um inovador sistema de água canalizada e com várias lareiras que o tornavam um dos edifícios mais avançados de Lisboa em termos de higiene e conforto.

O projecto contemplou desde o início seis latrinas com porta para os corredores que circundam a caixa da escada nos três pisos, devidamente abastecidas por água elevada de um poço-cisterna e conduzida em tubagem de chumbo. As bombas que faziam funcionar o sistema foram fornecidas em 1861 pela firma parisiense de engenharia mecânica de Henry Leclerc & Fils ²⁹. De Bruxelas e de Londres vieram os acessórios indispensáveis ao funcionamento e ao conforto destas instalações sanitárias, encomendados a Godefroy e a B. G. Oliveira, agente de Eugénio de Almeida na capital inglesa ³⁰. As águas pluviais, por sua vez, eram conduzidas para a cisterna por canos em grés, comprados à firma de João de Araújo Lima, no Porto ³¹.

A casa de banho privada de Eugénio de Almeida (o “*cabinet de bain*”), situada ao lado da biblioteca, no canto nordeste do palácio e abrindo para o terraço, foi desenhada por Joseph Godefroy e merece ser analisada pelo seu carácter pioneiro na arquitectura doméstica europeia ³². No projecto, enviado para Lisboa a 24 de Outubro de 1862, o marceneiro belga, *doublé* de decorador, propunha a transformação da sala quadrangular num espaço octogonal mediante a colocação de painéis em madeira a cortar os quatro cantos, posteriormente rasgados por nichos em estuque. Num deles seria colocada uma banheira, pretendendo Godefroy aplicar “*groupes d'art*” (provavelmente esculturas) nos três restantes. Quando a sala de banho não estivesse a ser utilizada, corria-se uma cortina (“*rideau portière*”), escondendo a banheira e transformando assim a casa de banho numa “*sala de passagem convencional*” ³³.

Como muitas vezes acontecia, Eugénio de Almeida propôs algumas alterações a este projecto original: não lhe agradava o tecto em madeira, que achava pesado e tristonho, preferindo um tecto em estuque ³⁴. A sala de banho seria realizada apenas no Verão de 1865 pelos operários belgas enviados por Godefroy ³⁵. Deste espaço, tão inovador para a época, resta apenas o tecto em estuque, de perfil oitavado.

Também o aquecimento do palácio foi previsto desde o início por Eugénio de Almeida. Entre Novembro de 1861 e Janeiro de 1862 encomendou nada menos de oito lareiras em mármore italiano ao “*marbrier*” parisiense Séguin, que conhecera na sua viagem a Paris em 1860: duas lareiras maiores para os dois salões (as galerias dos espelhos e das pilastras), e outras menores, duas para a sala de jantar e quatro para as salas dos cantos, no segundo piso ³⁶.

Colson acompanhou a encomenda, acabando por alterar o modelo das lareiras dos dois salões, por entender que deviam ter maior qualidade artística. Para a galeria dos espelhos encomendou uma lareira em mármore branco com grinaldas esculpidas, cópia de uma outra proveniente do Palais Royal de Paris, que vira na oficina de Séguin ³⁷. Para a galeria das pilastras, Séguin esculpiu uma lareira em mármore cinzento, com aplicações em bronze ³⁸. Por razões estéticas, as lareiras dos dois salões foram encostadas às paredes interiores. Estas eram em tabique e por isso as lareiras nunca puderam funcionar. Eugénio de Almeida, contudo, considerou-as “*ornamentos indispensáveis*” do seu palácio ³⁹. [Ilustração 6]

O edifício contava ainda com mais sete chaminés em mármore de várias cores, igualmente italianos, encomendadas em 1864 ao marmorista Melot, de Bruxelas, através de Joseph Godefroy: duas para o gabinete de leitura, uma para a sala de banho, duas para a sala de bilhar, uma para o gabinete de Eugénio de Almeida e outra, finalmente, para a sala anexa ao gabinete, no piso térreo ⁴⁰.

À excepção das lareiras dos dois salões (pelas razões que vimos) ⁴¹, todas as demais receberam fogões em bronze, com molduras douradas ou em metal negro e branco, encomendados à firma bruxelense de Amand Vandewiele ⁴². Os acessórios respectivos foram comprados à casa Mills, também em Bruxelas ⁴³.

A DECORAÇÃO DO PALÁCIO DE S. SEBASTIÃO DA PEDREIRA

Da decoração aplicada no palácio de S. Sebastião da Pedreira destacam-se os belos *parquets* em praticamente todas as divisões e os estuques em relevo nos tectos e paredes das principais salas do piso nobre e também nos tectos de muitas das salas do piso térreo. Elaborados com grande sentido decorativo, os estuques e os *parquets* seguiram as últimas tendências de Paris e Bruxelas.



Ilustração 6
Palácio Vilalva, galeria
das pilastras, lareira
realizada em Paris por
Séguin.

Fotografia de
Tiago Antunes.



Ilustração 7
Palácio Vilalva,
pormenor dos
estuques da sala do
canto NO, no andar
nobre.

Fotografia
de Tiago Antunes.

Do ponto de vista estilístico, os estuques adoptaram os revivalismos clássicos da época, utilizando elementos decorativos da Regência francesa, de que são exemplo as *espagnolettes* que rematam as pilastras da galeria do mesmo nome e decoram os tectos da galeria dos espelhos, e algumas características palmetas que surgem, aqui e acolá, misturadas na decoração. O gosto neo-rococó está igualmente presente nos concheados das cartelas e nas gradinhas semeadas de pequenas flores ou de pequenas abelhas, nas paredes da galeria dos espelhos.

As abelhas remetem-nos para as armas de Napoleão I: um escudo de azul com uma águia de ouro, uma dupla referência à Roma imperial e ao Império Carolíngio, sobre um manto de vermelho semeado de abelhas de ouro, uma alusão aos monarcas merovíngios em cujos túmulos teriam sido descobertas no século XVII, mas simbolizando também a república francesa unida em torno do seu chefe ⁴⁴. Os fundos semeados de abelhas, associados ao estilo Império, continuaram a ser utilizados durante o II Império francês, como muitos outros elementos decorativos que fizeram parte da iconografia napoleónica.

Embora a linguagem vegetalista seja dominante, quer em rosáceas de grande efeito decorativo, quer em albarradas, grinaldas, festões, cartelas e motivos soltos, surgem também estuques figurativos no palácio de S. Sebastião da Pedreira. No piso nobre encontramos vultos de meninos, em brincadeiras (na sala SE), ocupados em actividades alusivas às quatro estações do ano (na sala NO) [Ilustração 7], comendo e bebendo (sala de jantar) e aos pares, repetidos em espelho (na sala NO e na escadaria principal). Na entrada principal, no piso térreo, quatro bustos românticos decoram os frontões das portas laterais: Vasco da



Ilustração 8
Palácio Vilalva, pormenor
do *parquet* da sala de jantar,
no andar nobre.
Fotografia de
Tiago Antunes.

Gama e Luís de Camões, no acesso à zona dos escritórios, Isaac Newton e Rafael de Urbino, à entrada da biblioteca.

Os *parquets*, excelentes obras de marqueteria, compostas por madeiras de cores contrastantes, criando diferentes padrões (genericamente designados como *parquets* mosaico ou *parquets* de luxo ⁴⁵) completam a decoração de estuque nas várias salas do primeiro piso e em algumas divisões do piso térreo.

Os *parquets* do piso nobre são especialmente notáveis pela qualidade da composição e da execução. Os motivos geométricos (malhas losangulares, por vezes dispostas em xadrez, gregas, círculos, estrelas, etc.) associam-se a representações vegetalistas (ramos enlaçados, flores e palmetas) com grande equilíbrio formal e decorativo, compondo os campos centrais dos pavimentos e as molduras e frisos de enquadramento. O mais elaborado, na sala de entrada, associa aos grandes motivos vegetalistas dos cantos (plantas aquáticas enlaçadas) uma inscrição de boas-vindas: “SALVE”. Motivos vegetalistas idênticos, dentro de cartelas, decoram os cantos do *parquet* da galeria dos espelhos. Na sala de jantar, os cantos do pavimento mostram as iniciais entrelaçadas do apelido do proprietário (“EA”). [Ilustração 8]

Na biblioteca, na sala de leitura e na antiga sala de banho do piso térreo os soalhos são mais simples, importados de Bruxelas, com menos madeiras de cores contrastantes, mas ainda originais. Só na sala de bilhar desapareceu o *parquet* de origem, substituído por um pavimento em mármore.

OS ESTUQUES DO PALÁCIO: DESENHOS DE PARIS E MÃO-DE-OBRA PORTUGUESA

Os estuques decorativos dos amplos salões do piso nobre e da escadaria principal foram projectados pela oficina parisiense de escultura Hardouin & Fils, que Eugénio de Almeida conheceu na sua viagem a Paris no Verão de 1861 ⁴⁶, certamente através de Jean-François Colson, então já regressado a França. O escultor deslocou-se propositamente a Lisboa em Dezembro de 1861, para verificar *in loco* os espaços a decorar ⁴⁷.

No mês anterior à chegada de Hardouin, Eugénio de Almeida fez uma espécie de prospecção ao mercado dos estuques de Lisboa, que aparentemente não conhecia, e ficou agradavelmente surpreendido pela qualidade dos estuques de vários salões que visitou para o efeito, mas que não identifica. Concluiu que “*com bons desenhos e paciência pod[iam] ser feitos [esses] trabalhos em Portugal por metade do preço*” ⁴⁸. Contactou ainda o proprietário de uma fábrica da capital, que importava pedra de gesso de Paris ou do Havre, muito provavelmente a fábrica da Trindade de Bernardo Luiselo, que viria a fornecer todos os gessos para a obra ⁴⁹. A fim de verificar a qualidade da matéria-prima, pediu a Hardouin que trouxesse consigo amostras de gesso para poder compará-lo com os materiais disponíveis em Lisboa ⁵⁰.

O escultor parisiense reconheceu o nível técnico dos trabalhos de estuque lisboetas que Eugénio de Almeida fez questão de lhe mostrar, apesar de realizados sobretudo com argamassa de gesso e cal, desde há muito a técnica mais corrente em Portugal. Criticou, porém, os desenhos de fraca qualidade utilizados pelos estucadores ⁵¹.

Hardouin regressou a Paris com o compromisso de enviar dentro de quinze dias o projecto para os estuques dos salões e salas do primeiro andar e da escadaria de aparato, que compreendia os perfis para as arcadas, cornijas, molduras e painéis de portas e janelas, bem como os desenhos de conjunto e de pormenor, em tamanho real de execução. Aos desenhos deveriam seguir-se os moldes para os ornatos. Tudo seria feito sob a direcção de Colson e em harmonia com a decoração dos salões ⁵².

O prazo de quinze dias acabou por não ser cumprido, por motivos alheios ao escultor parisiense, que por várias vezes foi forçado a refazer os desenhos enviados: ou porque o mestre-de-obras de Eugénio de Almeida em Lisboa não seguiu fielmente o projecto de Colson ⁵³, ou porque o próprio Eugénio de Almeida sugeriu alterações aos desenhos de Hardouin, pedindo-lhe que tornasse a decoração da escadaria mais simples ⁵⁴ ou que introduzisse “troféus” na decoração da galeria dos espelhos (certamente a águia com os besantes no corpo, aparentemente inspirada no timbre da pedra de armas da família Almeida, da nobreza do antigo regime ⁵⁵).

Uma última alteração veio atrasar os projectos de Hardouin. A 7 de Julho de 1862, Eugénio de Almeida alertava-o para um problema surgido com a decoração da sala de espera: os desenhos que recebera de Paris não correspondiam às medidas da sala e por isso teriam

que ser refeitos. Ficamos assim a saber que em Dezembro de 1861, quando Hardouin esteve em Lisboa a tirar as medidas para o projecto de estuques, as paredes do velho palácio de Larre ainda estavam de pé. Ora, essas medições ficaram prejudicadas quando as antigas paredes foram integradas na nova estrutura do palácio, de acordo com o projecto de Colson ⁵⁶.

Um último contratempo veio ainda atrasar o projecto do escultor francês. A 24 de Abril de 1864 Eugénio de Almeida pediu-lhe que suspendesse o fabrico dos moldes para os ornatos, já que a obra do seu palácio não estava concluída, por falta de cantaria para forrar as paredes da fachada principal e para pôr de pé a escadaria ⁵⁷.

Os sucessivos atrasos na obra levaram Hardouin a aceitar uma nova encomenda em Paris: a decoração do Hotel de la Paix ⁵⁸. Por isso, apenas pôde retomar os desenhos do palácio de Lisboa, no final de Setembro de 1862, propondo então uma solução para os problemas surgidos com o projecto dos estuques da sala de entrada ⁵⁹. Só que Eugénio de Almeida, sem nada lhe dizer, dera início à obra de estuque do seu palácio, que estava a ser realizada a partir dos desenhos do escultor francês, mas com mão-de-obra portuguesa.

Por trás desta mudança de atitude de Eugénio de Almeida estará eventualmente o esfriar das suas relações com Colson. Tudo começou com a factura das lareiras para as duas galerias apresentada por Séguin, o marmorista parisiense contratado pelo arquitecto, que Eugénio de Almeida considerou excessiva. Séguin explicava os novos preços com as alterações introduzidas, que não tinham sido previstas no orçamento inicial, mas Eugénio de Almeida insinuou que este aumento de preços estaria relacionado com comissões ocultas recebidas por Colson ⁶⁰.

Hardouin, que continuava a aguardar a conclusão das obras para avançar com o trabalho da decoração, acabou por ver-se envolvido no clima de desconfiança que se gerou entre o arquitecto e o seu cliente. A 22 de Abril de 1863, Eugénio de Almeida informou Colson de que pretendia desligar-se do contrato com Hardouin e utilizar os serviços de estucadores portugueses, que seguiriam os desenhos do escultor parisiense, realizando assim, com grande economia, uma obra da maior perfeição ⁶¹.

Colson respondeu a 1 de Junho, insistindo na manutenção do contrato com Hardouin e na qualidade das suas obras. Referiu-se então pela primeira vez à técnica que o escultor pretendia utilizar nos estuques do palácio de S. Sebastião, realizando uma parte dos ornatos em gesso e a outra parte em “carton-pâte” ou “carton-pierre” (uma argamassa de pasta de papel e colas variadas, prensada em moldes) nas zonas mais sensíveis – nas paredes e nos ornatos de maior volume dos tectos – por oferecer maior solidez e “*autant de finesse que ses ornements en plâtre*” ⁶².

Eugénio de Almeida não deu seguimento à carta de Colson e este acabou por lhe apre-

sentar as suas contas há muito por saldar: todas as suas despesas de deslocação e de correio desde 1861 ⁶³. A 20 de Fevereiro de 1864, Eugénio de Almeida pagou-lhe o montante em dívida, voltando a referir que achava preferível desistir também dos trabalhos de Hardouin ⁶⁴.

Provavelmente, Eugénio de Almeida esperava que Colson transmitisse esta informação a Hardouin, o que nunca aconteceu. E Hardouin, entretanto ocupado com outras obras, só em inícios de 1867 veio a saber, por outra via, que as obras de estuque do palácio de S. Sebastião da Pedreira há muito estavam terminadas e que nada lhe fora comunicado. Em Janeiro de 1867 escreveu a Eugénio de Almeida, queixando-se do sucedido e enviando-lhe a nota das suas despesas: 980 francos pela viagem que fizera a Lisboa em Dezembro de 1861 e 4.000 francos pelo trabalho que realizara ao longo de quatro meses, sem incluir as alterações de vários moldes. Tinha consigo ainda uma centena de desenhos assinados e datados, além de mais de 40 moldes que não podia utilizar noutra obra, dadas as invulgares dimensões dos salões de Eugénio de Almeida ⁶⁵. “*Desejando evitar um processo*”, acabou por aceitar os 3.000 francos que Eugénio de Almeida lhe contrapropôs ⁶⁶.

A documentação do arquivo de Évora revelou-nos ainda um outro projecto para os estuques da biblioteca e da anexa sala de leitura, da responsabilidade do escultor belga Isidore Jean de Rudder ⁶⁷, que já realizara os ornatos esculpidos em madeira dos armários da biblioteca. A composição dos tectos foi pormenorizadamente descrita numa carta enviada por Godefroy a Eugénio de Almeida: seriam ornamentados com motivos decorativos esculpidos ao estilo dos móveis, com rosáceas e alegorias às Ciências, às Letras e às Artes. Godefroy juntava dois orçamentos para os ornatos, em gesso (1.500 fr) e em “*carton-pâte*” (1.750 fr.), sugerindo contudo os ornatos em gesso, de mais fácil aplicação pelos estucadores portugueses ⁶⁸.

Os estuques que hoje podemos observar nos tectos das duas salas não mostram as alegorias referidas no projecto de Isidore de Rudder, embora sigam a proposta compositiva do escultor belga. Foram muito provavelmente realizados pela oficina do estucador português Manuel Afonso Rodrigues Pita, que ao longo da primeira metade de 1864 dirigiu a obra dos estuques dos salões nobres, a partir do projecto de Hardouin, e ainda dos escritórios e das salas anexas.

A actividade deste estucador, natural de Carreço, povoação do concelho de Viana do Castelo, com oficina em Lisboa desde 1846 (ano em que terá trabalhado nos estuques do palácio Viana, no largo do Rato), foi referida pela primeira vez em 1910 por Gabriel Pereira, que lhe atribuiu “*trabalhos de grande fôlego nos palácios de José Maria Eugénio d’Almeida, a S. Sebastião da Pedreira*” ⁶⁹. A consulta do arquivo de Évora veio confirmar esta informação: entre Janeiro e Agosto de 1864 está documentada a presença de Rodrigues Pita na obra dos



estuques do palácio de S. Sebastião da Pedreira, assinando todos os recibos, por si e pelos seus operários.

Em primeiro lugar foram realizados os estuques da sala de jantar e da sala do canto SE, sendo os últimos, os da galeria das pilastras, terminados em Agosto de 1864. A obra contemplou todas as salas do piso nobre (à excepção da sala de espera, realizada como vimos em 1862), “*tecto e paredes, lisos e ornamentação completa e rica*”. [Ilustrações 9 e 10]

Em Julho e Agosto desse ano foi a vez dos estuques dos “*escritórios e quartos anexos*”. Ao contrário do que acontece com os recibos da obra do piso nobre, nos recibos referentes ao piso térreo surgem, a par da assinatura do mestre da oficina, Manuel Afonso Rodrigues Pita, os nomes de 23 estucadores e de dois serventes, com a indicação dos montantes recebidos por cada um ⁷⁰.

Este número de estucadores mostra bem, não só a dimensão do estaleiro, como a importância da oficina de Rodrigues Pita, que na mesma altura estaria também envolvida na obra de estuques do palácio de Monserrate, em Sintra, ao que tudo indica sob a direcção de Domingos António da Silva Meira (1840/1928), seu colaborador e aluno, que viria a substituí-lo à frente da empresa ⁷¹.

O gesso utilizado na obra de S. Sebastião da Pedreira, importado de Paris, foi comprado a Bernardo Luiselo, proprietário da referida Fábrica de Gessos da Trindade. A cal em pedra foi fornecida pelos “herdeiros da massa falida de Maria Bessone”, com fornos na Penha Longa, e ainda pelo comerciante José Maria Pereira. Finalmente, a areia veio “*da outra banda*” (a margem sul do Tejo) e também das jazidas do Rio Seco, junto à Ajuda ⁷².

Ilustração 9
Palácio Vilalva,
galeria dos espelhos
na actualidade.
Fotografia de
Tiago Antunes.

Ilustração 10
Palácio Vilalva,
galeria dos espelhos
em 1947 antes
das alterações.
Arquivo e Biblioteca de
Eugénio de Almeida, Évora.

Embora não utilizando os moldes para os ornatos realizados por Hardouin, que nunca chegaram a vir para Lisboa, Rodrigues Pita seguiu de perto os desenhos de conjunto e de pormenor do escultor francês. É igualmente provável que tenha utilizado o gesso branco de Paris na última camada de fundo e nos ornatos em relevo, com pelo menos 7 mm de espessura, de acordo com as repetidas indicações, quer de Hardouin, quer de Colson, na correspondência para Eugénio de Almeida ⁷³. Menos provável terá sido a utilização do “*carton-pierre*” ou do “*carton-pâte*” nos ornatos das paredes e nos de maior volumetria dos tectos, tal como sugerido por Hardouin e por Isidore de Rudder, técnicas pouco comuns entre nós. Só uma análise laboratorial poderá confirmar que tipos de materiais foram utilizados. Justifica-se igualmente um estudo comparativo dos estuques do palácio de Eugénio de Almeida com outras obras da oficina de Rodrigues Pita e do seu operoso sucessor Domingos Meira, que permitirá determinar a real influência no panorama artístico português do final do século XIX dos projectos realizados pela oficina parisiense de Hardouin & Fils.

OS PARQUETS DE PIERRE-JOSEPH GODEFROY

Todos os *parquets* das salas do piso nobre e ainda alguns do piso térreo – seguramente os da biblioteca e do gabinete de leitura, da sala de banho e da sala de bilhar – foram projectados e realizados pela oficina de Pierre-Joseph Godefroy, com a ajuda da mais moderna maquinaria movida a vapor ⁷⁴. O contrato entre Eugénio de Almeida e o marceneiro belga foi assinado a 30 de Setembro de 1861, em Bruxelas, pelo montante de 10.170\$800, correndo as despesas com o transporte e assentamento por conta do dono da obra ⁷⁵.

No mês seguinte já Godefroy enviava desenhos de *parquets* para aprovação, provavelmente do pavimento da sala de jantar, em que figuravam as iniciais “EA” com uma coroa de conde sobre as letras entrelaçadas. Embora tivesse direito a tal tratamento na qualidade de par do reino, ainda que não fosse nobre, Eugénio de Almeida pediu a Godefroy que suprimisse a coroa condal ⁷⁶. Na mesma carta, informou Godefroy de que tinha dois amigos de Lisboa que pretendiam encomendar-lhe *parquets* para os respectivos palácios ⁷⁷.

A 22 de Fevereiro de 1862, nova carta de Godefroy: tinha já prontos os projectos para os *parquets* destinados às salas do piso nobre, que compreendiam sete modelos diferentes. Informava ainda que ia partir para Lisboa duas semanas depois, pois queria verificar *in loco* as medidas exactas das salas, os vãos das portas e janelas e a implantação das lareiras ⁷⁸.

No ano seguinte, em Maio de 1863, os *parquets* foram enviados para Lisboa num navio fretado exclusivamente para esse fim por Godefroy ⁷⁹. A 25 de Junho partiram de Bruxelas seis operários da sua oficina, com vista à colocação dos pavimentos e à instalação da restante obra de marcenaria, embarcada num outro navio ⁸⁰. Chegaram a Lisboa a 1 de Julho ⁸¹, mas

não se deram bem em Portugal e regressaram à Bélgica, pouco depois, sem avisar o patrão, alegando que os *parquets* não podiam ser colocados sem a obra de estuque estar terminada ⁸².

Irritado com o sucedido, Godefroy despediu os seus homens mal chegaram a Bruxelas. Voltou a Portugal um ano depois, em Junho de 1864, acompanhado de outros quatro operários ⁸³, que permaneceram em Lisboa até meados do ano seguinte, ocupados na colocação dos *parquets* e na instalação das obras de marcenaria.

Um novo incidente com as obras do palácio veio interromper o trabalho dos marceneiros que regressaram a Bruxelas a 4 de Agosto de 1865 ⁸⁴: não podiam passar aos acabamentos dos *parquets* das salas do piso nobre sem as pinturas das portas das salas terem sido realizadas ⁸⁵ e não podiam colocar os *parquets* da biblioteca e da sala de leitura, porque os estuques continuavam por fazer ⁸⁶.

Em Fevereiro de 1866 Eugénio de Almeida mudou-se finalmente para o seu novo palácio, apesar de a obra não estar ainda totalmente terminada ⁸⁷. Ocupado com novos trabalhos, Godefroy adiava uma nova viagem a Lisboa ⁸⁸.

Mas Eugénio de Almeida sabia controlar as situações, movendo algumas influências. No mesmo mês em que se deu a mudança para o palácio, o conde da Ponte, vedor da Casa Real, escreveu ao visconde de Seisal, ministro plenipotenciário de Portugal em Bruxelas, informando-o da decisão de Sua Majestade de “*mandar revestir a Casa do Despacho do palácio da Ajuda com um parquet de madeiras de várias cores feito com perfeição e economia*”. Pedia-lhe que contactasse “*um artista competente*” e lhe solicitasse três ou quatro projectos para o soalho da mesma sala, podendo um deles ser de madeira de uma só cor, “*por exemplo o carvalho e em peças de maiores dimensões*”. Atendendo ao tamanho da sala, o projecto devia ser realizado por forma a que “*os feitios e cortes das madeiras fiquem nas devidas proporções, evitando-se os pequenos desenhos, e secções respectivas, que produzirão maior despesa e menos effeito n’uma salla de aparato*”. Pedia ainda que fossem indicadas as designações e as grossuras das madeiras a utilizar ⁸⁹.

Embora o nome de Godefroy não fosse referido, é óbvio que se tratava, não de um concurso, mas de um convite que lhe era dirigido. A 4 de Março de 1866, é um Godefroy impante que comunica a Eugénio de Almeida o convite recebido do visconde de Seisal ⁹⁰. Numa semana acabavam os adiamentos: cinco dos seus operários partiriam para Lisboa logo a 16 de Março ⁹¹, enquanto os orçamentos pedidos pela Casa Real eram apresentados a 24 de Março, acompanhados de quatro desenhos, do preço por metro quadrado e de alguns pormenores técnicos.

Os trabalhos seriam executados “*selon les règles de l’art*”: os *parquets* teriam uma espessura de 4mm, receberiam um tratamento especial para evitar humidades e por fim seriam

encerados. As despesas com a embalagem, transporte e seguro dos *parquets*, e ainda com o salário, alojamento e alimentação de dois operários, ficariam a cargo da Casa Real. Godefroy comprometia-se a executar o trabalho em quatro meses e informava que tinha quatro *parquetteurs* em Lisboa durante cinco meses (os operários da obra de S. Sebastião), tencionando ele próprio deslocar-se a Portugal em Agosto ou Setembro para fazer a supervisão da obra já finalizada, sem custos adicionais ⁹².

Os quatro projectos para o pavimento da Ajuda foram enviados por Seisal ao conde da Ponte dentro de uma caixa em lata. O embaixador explicava então que

“o autor dos projectos é o marceneiro da Casa Real da Belgica, Mr. J. Godeffroyd, o mesmo que fez os parquets no Paço Imperial de St. Cloud, e bem conhecido nessa Capital pelas obras da mesma natureza feitas no novo Palacio do digno Par do Reino, José Maria Eugénio d’Almeida, o qual poderá dar a V. Exa. todas as informações a respeito do dito Mr. Godeffroyd. Da minha parte só posso afiançar a V. Exa., que elle goza neste payz a melhor reputação, tanto de honradez como de intelligencia” ⁹³.

Das quatro propostas de Godefroy foi aceite o projecto nº 1, o de valor mais baixo. Os trabalhos preparatórios seriam realizados pelos marceneiros belgas então ocupados nos acabamentos do palácio de Eugénio de Almeida e por isso a Casa Real não teria que suportar os custos com a sua deslocação ⁹⁴.

O material para o palácio da Ajuda foi remetido do Havre a 1 de Agosto pelo veleiro “Ibéria” e aplicado pelos marceneiros de Godefroy, que entretanto estavam a terminar os *parquets* da sala de bilhar e da sala de banho privada de Eugénio de Almeida ⁹⁵. Godefroy chegaria a Lisboa a 30 de Agosto ⁹⁶, regressando a Bruxelas no fim do ano, de comboio, no “wagon” do infante D. Sebastião ⁹⁷.

Graças a José Maria Eugénio de Almeida, Pierre-Joseph Godefroy trabalhou ainda durante alguns anos para a Casa Real, executando pelo menos mais cinco *parquets* para outras tantas divisões do piso térreo do palácio da Ajuda: a Sala da Música, a sala anexa à Sala do Despacho, a Sala de Espera, a Sala Azul ⁹⁸ e a “sala de espera a seguir à sala dos porteiros da cana” ⁹⁹. As encomendas continuaram a ser intermediadas pelo visconde de Seisal, mas já sem qualquer referência encapotada a um concurso entre “artistas competentes”.

Apesar de estarem apenas documentadas estas cinco salas, é bem possível que Godefroy tenha realizado ainda outros *parquets* no palácio da Ajuda, dada a proximidade dos motivos utilizados em muitos outros pavimentos, quer do piso térreo, quer do piso superior. A análise das madeiras das salas documentadas e a sua comparação com as outras salas

com *parquets* semelhantes no mesmo palácio poderá ajudar a confirmar esta hipótese de trabalho.

Mas é também possível que os marceneiros portugueses que colaboraram na colocação de alguns desses *parquets* (e que passaram a aplicá-los sem qualquer intervenção dos operários de Godefroy) tenham aprendido a técnica de assentamento, cujo segredo residia sobretudo no tipo de cola utilizada, a chamada “cola de Flandres”, fabricada a partir de cartilagens de animais selvagens ¹⁰⁰.

Uma dessas oficinas trabalhou para o palácio da Ajuda: a firma “Mardel & Magalhães”, que em Janeiro de 1879 aplicou os dois *parquets* da sala dos arqueiros e da divisão anexa. Realizados apenas em carvalho, repetem uma tipologia bastante mais simples do que os elaborados *parquets* realizados por Godefroy com madeiras de várias cores e complexos motivos geométricos e vegetalistas: um módulo simples formado por painéis quadrados preenchidos por peças dispostas em diagonal, que ficou conhecido como *parquet* de tipo Versailles ¹⁰¹. A firma em questão dispunha de uma “*fábrica de Carpentaria e Marceneria a vapor (...) Serragem, Corte, Aparelho (...) serras sem fim circulares, alternativas, etc., máquinas de moldar aparelhar, furar e recortar*”. Situada na rua Vasco da Gama, n.ºs 34 a 70, em Lisboa, a fábrica dedicava-se a “*obras de construção, solhos e fasquiado*” ¹⁰².

Ao longo do último quartel do século XIX, com o impulso decisivo de José Maria Eugénio de Almeida e da Casa Real, os *parquets* (como também os estuques) impuseram-se nos interiores dos palacetes da burguesia e da nobreza endinheirada da capital. Pouco se conhece ainda sobre as oficinas e os profissionais que os produziram e aplicaram, mas sabe-se que seguiram modelos vindos de fora ¹⁰³ e desenvolveram técnicas difundidas por oficiais dos mesmos ofícios nos principais centros europeus. Quem visitar hoje o palácio Vilalva poderá ainda contemplar, tanto nos pavimentos como nos tectos e paredes dos seus luxuosos salões, aqueles que terão sido os modelos originais trazidos de Paris e de Bruxelas com que se recriou “às portas de Lisboa” o ambiente requintado da Europa cosmopolita de então.

NOTAS

¹ O projecto inicial de Valentim José Correia, datado de 1864, viria a ser transformado pouco depois pelo cenógrafo italiano José Cinatti. Sobre esta obra veja-se LEAL, Joana Cunha – *Giuseppe Cinatti (1808-1879) Percorso e Opera*. Lisboa: [s.n.], 1996. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

² O palácio foi vendido por Vasco Vilalva pela quantia de 15.000 contos ao Estado português, com

vista à instalação do Quartel-General do Governo Militar de Lisboa. Cf. a ficha IPA.00007813, “Palácio José Maria Eugénio de Almeida / Palácio Vilalva”, em www.monumentos.pt. Para a adaptação das cocheiras a residência de Vasco Eugénio de Almeida foram realizados dois projectos: o primeiro de Raul Lino, em 1920, e o outro, na década de 1950, que viria a ser implementado por Leonardo Castro Freire. Cf. a ficha IPA.00024255, “Cocheiras José Maria Eugénio / Casa de Santa Gertrudes”, em www.monumentos.pt.

³ Cf. FONSECA, Hélder Adegas e REIS, Jaime – “José Maria Eugénio de Almeida. Um capitalista da Regeneração”. *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, nº 99, 1987, pp. 865-904, e SARDICA, José Miguel – *José Maria Eugénio de Almeida. Negócios, Política e Sociedade no Século XIX*. Lisboa: Quimera Ed., 2005.

⁴ Na sua qualidade de par do reino, Eugénio de Almeida tinha direito a honras de conde. Assim se explica a utilização do coronel de conde na moldura entalhada do seu retrato e em várias peças de mobiliário que encomendou e que se guardam no palácio dos condes de Basto, em Évora. Cf. SÃO PAYO, Marquês de – As insígnias heráldicas do pariató em Portugal. *Armas e Troféus*. 2ª série, vol. 8, 1967, p. 5-8. Agradeço este esclarecimento a Gonçalo de Vasconcelos e Sousa e a Miguel Metelo de Seixas.

⁵ Cf. o obituário publicado no jornal *Correspondência de Portugal* de 28 de Abril de 1872, cit. em SARDICA, José Miguel – Economia e Política no século XIX português. O caso biográfico de José Maria Eugénio de Almeida. *Gaudium Sciendi*, Lisboa: Sociedade Científica da Universidade Católica, nº 1, Março de 2012, p. 13-34.

⁶ FONSECA, Hélder Adegas e REIS, Jaime, ob. cit., p. 883.

⁷ As 2.031 obras que compunham a sua biblioteca foram descritas no *Catálogo Metódico da Livraria do Illmo. e Exmo. Snr. Conselheiro José Maria Eugénio de Almeida, organizado no ano de 1867, e ampliado em 1873*. Cf. SARDICA, José Miguel – *José Maria Eugénio de Almeida (...)*, ob. cit., p. 268-271.

⁸ Sobre Fernando de Larre, veja-se as informações inéditas que coligimos em dois estudos sobre o seu palácio em Lisboa, na calçada do Combro: MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – O Palácio de Fernando de Larre na calçada do Combro e os seus estuques. *Revista de História da Arte – Estudos de Lisboa*. Lisboa: Instituto de História da Arte, nº 11, FCSH-UNL, no prelo; e ainda MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Estuques decorativos da região de Lisboa: encomendadores, artistas e fontes de inspiração. *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores* (org. Malta, Marize e Mendonça, Isabel Mayer Godinho). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Lisboa: Universidade Nova de Lisboa e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2014, p. 175-201.

⁹ Nas palavras de Joana da Cunha Leal, que analisa o palácio de José Maria Eugénio de Almeida e a sua localização simbólica entre o largo de S. Sebastião da Pedreira e a estrada de Circunvalação, que o novo proprietário soube explorar ao “*impôr o seu palacete como real e impressivo portal de Lisboa*”. LEAL, Joana Cunha – Às portas de Lisboa: o Palacete de J. M. Eugénio de Almeida em S. Sebastião. *Revista de História da Arte - Lisboa, Espaço e Memória*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 2, 2006, p. 106-125, a p. 125. Vejam-se ainda as referências ao palácio em LEAL, Joana Cunha – *Giuseppe Cinatti (1808/1879). Percurso e obra*, ob. cit..

¹⁰ Arquivo e Biblioteca de Eugénio de Almeida (ABEA), Copiador de papéis diversos – B (1859-1867). Documentos anexos ao requerimento de Eugénio de Almeida de 9 de Janeiro de 1861 em que pede para tomar posse judicial das duas propriedades, a quinta da Provedora e o palácio.

¹¹ Graças a uma interpretação extensiva do artº 24º do mesmo decreto. Eugénio de Almeida comprou

da mesma forma muitos prédios a famílias nobres como os condes de S. Lourenço, de Redondo e de Soure e o marquês de Loulé. Cf. FONSECA, Helder Adegar e REIS, Jaime, ob. cit., p. 892.

¹² Manuel da Fonseca era sogro de Fernando de Larre, pai de sua mulher, D. Filipa Leonor da Fonseca Azeredo. Veja-se MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - O palácio de Fernando de Larre na calçada do Combro e os seus estuques, ob. cit..

¹³ ABEA, Copiador de papéis diversos – B (1859-1867).

¹⁴ GORDALINA, Maria do Rosário - As obras revivalistas do século XIX no mosteiro de Santa Maria de Belém. *Romantismo: da mentalidade à criação artística*. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, p. 247-291, a p. 251; e ANACLETO, Maria Regina - *Arquitectura Neomedieval Portuguesa (1780/1924)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, 2 vols., p. 213-218.

¹⁵ LEAL, Joana da Cunha - *Às portas de Lisboa*, ob. cit., p. 114.

¹⁶ ABEA, Folhas de Pagamento dos operários e trabalhadores do Palácio de São Sebastião da Pedreira: 1859-1872.

¹⁷ Cf. por exemplo a carta para Colson de 25 de Maio de 1861, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

¹⁸ Carta para Moreira Rato de 7 de Junho de 1862, ibidem.

¹⁹ É o que parece indicar uma observação de Eugénio de Almeida numa carta enviada a 7 de Julho de 1862 a Hardouin, o escultor parisiense que realizou todos os desenhos dos estuques das salas do piso nobre e da escada principal: os desenhos que enviou para a sala de espera do piso nobre após o seu regresso a Paris terão tido em conta as medidas que erradamente tirou das janelas do balcão da fachada principal do velho palácio, que ainda estava parcialmente de pé, aguardando a chegada das novas cantarias de revestimento da fachada principal. As medidas foram tiradas durante a sua visita a Lisboa, em Dezembro de 1861, para *in loco* verificar os espaços a decorar com estuques. ABEA, carta para Hardouin de 7 de Julho de 1862, ibidem.

²⁰ Carta para José Bento de Sousa Fava de 23 de Fevereiro de 1859, ABEA, Copiador de cartas – J (1858-1860).

²¹ Carta para Colson de 20 de Fevereiro de 1864, ABEA, Copiador de cartas – N (1863-1864).

²² A única obra que refere alguma informação sobre Godefroy é o catálogo de DE WITTE, A. e LALOIRE, Ed. - *Médailles Historiques de Belgique Publiées sous les auspices de la Société Royale de Numismatique. Tome II. Règne de Leopold II*. Bruxelas: Goemaere, Imprimeur du Roy, 1891-1908, p. 43-45.

²³ Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds Administratifs – Police 785, S.M. 12.

²⁴ Estas indicações constam do papel timbrado de Godefroy. Cf. por exemplo ABEA, Carta de Godefroy de 31 de Dezembro de 1864, Correspondência recebida no ano de 1864.

²⁵ DE WITTE, A. e LALOIRE, Ed., ob. cit., p. 45.

²⁶ Cartas de Godefroy de 22 de Fevereiro de 1862, de 4 de Junho de 1864 e 30 de Julho de 1866, ABEA, Correspondência recebida nos anos de 1862, 1864 e 1866.

²⁷ Por exemplo as cartas para Godefroy de 6 de Abril e de 20 de Julho de 1863, ABEA, Copiador de cartas – L (1862-1863).

²⁸ Foi então construído mais um piso, rebaixando-se para isso o andar onde se situavam as zonas privadas.

²⁹ A firma Henry Leclerc & Fils tinha a sua sede na rua Menilmontant, nº 16, em Paris. A 23 de Novembro de 1861, Henry Leclerc explicava em desenho a forma como a sua bomba ia abastecer o

palácio, a tubagem necessária e a respectiva dimensão (4cm de diâmetro para a tubagem principal, 3cm para a tubagem transversal). Cf. ABEA, Correspondência recebida no ano de 1861.

³⁰ Carta para B. G. Oliveira, de 12 de Novembro de 1862, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862). Carta de Godefroy de 28 de Dezembro de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

³¹ Carta para a firma de João de Araújo Lima, de 7 de Novembro de 1861, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

³² Dois anos depois, em 1864, César Daly publicaria a sua obra de referência *L'Architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs* (3 volumes, Paris, 1864), com estampas coloridas figurando as salas de banho de um palacete em Neuilly e de um outro em Paris.

³³ Carta de Godefroy de 24 de Outubro de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

³⁴ Carta para Godefroy de 10 de Novembro de 1862, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

³⁵ Carta para Godefroy de 23 de Julho de 1865, ABEA, Copiador de cartas – P (1865-1866). Os trabalhos de carpintaria tinham terminado, faltando apenas instalar os tubos da água.

³⁶ Cartas para Colson de 16 de Novembro de 1861 e de 9 de Janeiro de 1862, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

³⁷ Carta de Colson de 13 de Fevereiro de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

³⁸ Carta de Colson de 18 de Novembro de 1862, *ibidem*.

³⁹ Carta para Colson de 12 de Dezembro de 1862, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

⁴⁰ Cartas de Godefroy de 24 de Março de 1864 e de 22 de Novembro de 1864, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1864.

⁴¹ Os fogões das lareiras da casa de jantar devem ter sido retirados após a venda do palácio ao Estado português.

⁴² Os fogões de sala de Vandewiele, em metal negro com aplicações douradas, viriam a receber um prémio na Exposição Universal de Bruxelas, em 1878. Além de serem considerados bonitos e baratos, beneficiavam de um sistema inovador de tiragem. Cf. FRÉDÉRIX, Edmond – *La Belgique à l'Exposition Universelle de 1878*. Bruxelas: A.-N. Lebègue & Cie, 1878, p. 284.

⁴³ Por exemplo a carta de Godefroy de 31 de Dezembro de 1864, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1864.

⁴⁴ A escolha do escudo das armas imperial teve lugar no Conselho de Estado francês reunido em Saint-Cloud a 12 de Junho de 1804. A abelha foi proposta por Jean-Jacques-Régis de Cambacérès como "*emblème de la situation actuelle de la France: une république qui a un chef*". Sobre este tema, veja-se PINOTEAU, Hervé - *Le chaos français et ses signes. Études sur la symbolique de l'État français depuis la révolution de 1789*. La Roche-Rigault (Vienne): Presses Sainte-Radegonde, 1998, p. 172. Agradeço a Miguel Metelo de Seixas esta informação bem como a referência bibliográfica.

⁴⁵ PILLET, Marc – *La Splendeur des Sols Français*. Du XIe. au XXe. Siècle. Paris: Massin Ed., 2002, p. 151.

⁴⁶ A oficina de Hardouin situava-se na Rue de Bréda, nº 26.

⁴⁷ Carta para Colson de 9 de Janeiro de 1862, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862). Carta para Godefroy de 20 de Outubro de 1861, *ibidem*.

⁴⁸ Carta para Colson de 16 de Novembro de 1861, *ibidem*.

⁴⁹ ABEA, Folhas de Pagamento dos operários e trabalhadores do Palácio de São Sebastião da Pedreira: 1864. Por exemplo o Doc. 9/11, 433 (referente ao mês de Abril de 1864).

⁵⁰ Carta para Colson de 16 de Novembro de 1861, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

⁵¹ Carta para Colson de 9 de Janeiro de 1862, *ibidem*.

⁵² Carta para Colson de 29 de Janeiro de 1862, *ibidem*.

⁵³ Carta de Colson de 13 de Fevereiro de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

⁵⁴ Eugénio de Almeida pediu a Hardouin que tornasse mais simples a decoração da escadaria. Carta para Hardouin de 24 de Abril de 1862, ABEA, Copiador de cartas – L (1862-1863).

⁵⁵ Carta de Hardouin de 2 de Maio de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862. A águia acabaria por ser repetida nas salas a norte e a sul da galeria dos espelhos.

⁵⁶ Carta para Hardouin de 7 de Julho de 1862, Copiador de cartas – L (1862-1863). Veja-se também a nota 19.

⁵⁷ Carta para Hardouin de 24 de Abril de 1862, *ibidem*.

⁵⁸ Carta de Colson de 16 de Julho de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

⁵⁹ Carta de Hardouin de 22 de Setembro de 1862, *ibidem*.

⁶⁰ Carta para Colson de 18 de Novembro de 1862, ABEA, Copiador de cartas – L (1862-1863). Carta de Colson de 6 de Março de 1863, Correspondência recebida no ano de 1863.

⁶¹ Carta de Eugénio de Almeida de 22 de Abril de 1863, ABEA, Copiador de cartas – L (1862-1863).

⁶² Carta de Colson de 1 de Junho de 1863, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1863.

⁶³ Carta de Colson para Eugénio de Almeida de 4 de Novembro de 1863, *ibidem*.

⁶⁴ Carta para Colson, de 20 de Fevereiro de 1864, ABEA, Copiador de cartas – N (1863-1864).

⁶⁵ Cartas de Hardouin de 18 de Janeiro de 1867 e de 17 de Fevereiro de 1867, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1867.

⁶⁶ Carta de Hardouin de 13 de Junho de 1867, *ibidem*.

⁶⁷ Escultor de ornato e pintor de género, Isidore Jean de Rudder tinha a sua oficina em Bruxelas. O seu filho, Isidore Liévin de Rudder (1855/1943), colaborador do arquitecto Paul Hankar, ficou conhecido pelas suas esculturas Arte Nova. Cf. WARDLE, Patricia – War and Peace. Lace designs by the belgian sculptor Isidore de Rudder (1855/1943). Amsterdão: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1989, p. 73.

⁶⁸ Cartas de Godefroy de 24 de Outubro e de 10 de Novembro de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

⁶⁹ PEREIRA, Gabriel – *Pelos suburbios e visinhanças de Lisboa*. Lisboa: A.M. Teixeira & Cia., 1910, p. 211. Em 1846, Pita realizou os estuques no Palácio Viana, em Lisboa, no largo do Rato; em 1858 ornamentou o salão de baile do palácio do conde de Monte Cristo (mais tarde comprado e transformado pelo conde de Burnay) e dois salões do palácio Costa Lobo, no campo de Santana; em 1875 realizou, em colaboração com Manuel Joaquim Afonso Rodrigues, os estuques do edifício dos Paços do Concelho de Lisboa. Gabriel Pereira atribui-lhe ainda, além dos “*trabalhos de grande fôlego nos palácios de José Maria Eugénio d’Almeida, a S. Sebastião da Pedreira*”, escaíolas na galeria do palácio da Gandarinha e no palácio do marquês de Penafiel. PEREIRA, Gabriel, *ob. cit.*

⁷⁰ São referidos os seguintes estucadores com um salário diário de 1.000 réis: João Passos, José Passos, Pedro Mariano, Custódio da Assunção, Manuel Lima, Bernardo da Silva, Joaquim Liorne, Francisco Carvalho, José Tomar, David Fernandes, José Fernandes, João Branquinho, José da Constância, António Moreira, José Fernandes e José Baptista. João e José Carabella (ou Caravella) venciam 900 réis, José Afonso Pita 750 réis, Augusto Ferreira 600, Manuel Pedro 450, João Sobral e Domingos Gonçalves 400 réis. Aparecem ainda dois trabalhadores indiferenciados: Manuel Camarão com uma diária de 320 réis e José de Azevedo com 240 réis. ABEA, Obras de reedificação do palácio de S. Sebastião, Pagamentos, 1864.

⁷¹ Cf. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – O estuque ornamental e o apelo do exótico em interiores portugueses: Domingos Meira e as gravuras de Owen Jones. *Revestimentos internos das casas do*

século XIX: Azulejos, Estuques e Pinturas Artísticas, IV Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casas, 13 a 15 de Agosto de 2012. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, no prelo. Domingos Meira integrou pela primeira vez a equipa de Rodrigues Pita em 1857, na obra de estuques do palácio do Monte Cristo, na Junqueira, em Lisboa. Entre 1862 e 1864, o ano em que estão a ser realizados os estuques do palácio de Eugénio de Almeida, estaria a trabalhar nos estuques do palácio de Monserrate, em Sintra, projectado pelo arquitecto inglês James Knowles Junior. Nos estuques de Monserrate, Meira utilizou algumas das gravuras da obra de Owen Jones *The Grammar of Ornament*, publicada em 1856.

⁷² ABEA, Folhas de Pagamento dos operários e trabalhadores do Palácio de São Sebastião da Pedreira: 1864.

⁷³ Por exemplo, na carta de Hardouin de 12 de Março de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

⁷⁴ Os *parquets* do piso nobre tinham 2,5 mm de espessura, enquanto os do rés-do-chão tinham 4 mm, sendo ambos aplicados sobre um revestimento prévio em madeira. Carta de Godefroy de 25 de Julho de 1862, *ibidem*.

⁷⁵ Carta de Godefroy de 14 de Fevereiro de 1863, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1863.

⁷⁶ Ver nota 4, *supra*. Eugénio de Almeida procedeu da mesma forma em relação ao mestre seralheiro Alexandre Bertrand, de Bruxelas, que também pretendia inserir uma coroa de conde no gradeamento das janelas do rés-do-chão. Carta para Bertrand de 10 de Outubro de 1861, ABEA, Copiador de cartas – K (1860-1862).

⁷⁷ Carta para Godefroy de 20 de Outubro de 1861, *ibidem*.

⁷⁸ Carta de Godefroy de 22 de Fevereiro de 1862, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1862.

⁷⁹ Carta de Godefroy de 14 de Maio de 1863, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1863.

⁸⁰ Carta de Godefroy de 21 de Junho de 1863, *ibidem*.

⁸¹ Carta para Godefroy de 20 de Julho de 1863, ABEA, Copiador de cartas – M (1863).

⁸² Carta para Godefroy de 22 de Agosto de 1863, *ibidem*. A verdade é que, mais tarde, ao preparar a segunda vinda de marceneiros belgas no ano seguinte, Godefroy confessou que houvera outra razão para o regresso antecipado: tinham ficado mal instalados, sem ninguém para prover à limpeza da roupa e à sua alimentação e por isso obrigados a comer fora de casa, o que representou uma despesa com que não contavam. Para evitar que tal situação voltasse a repetir-se, estabelecia as “condições de bem-estar” que esperava para os seus operários: uma pequena casa mobilada, gerida por uma governanta, “*une brave femme*” que se ocuparia da limpeza e das refeições, uma cama individual para cada um e uma alimentação sã e abundante, à descrição, acompanhada de dois litros de cerveja por dia. Refere então, a propósito da ementa das várias refeições do dia, o horário dos seus operários: 12h e meia de trabalho, entre as 5h e 30m e as 20h, com duas interrupções de meia hora a meio da manhã e da tarde e uma hora para a refeição principal. Em alternativa, Eugénio de Almeida poderia dar-lhes uma diária entre 500 e 600 réis. Apesar de fazer os seus operários trabalhar mais de metade do dia, Godefroy tinha preocupações sociais: “*Quanto melhor se tratasse os operários, melhor se é servido*”, escrevia a Eugénio de Almeida. Cf. a carta de Godefroy de 24 de Março de 1864, ABEA, Copiador de cartas – N (1863-1864).

⁸³ Carta de Godefroy de 20 de Maio de 1864, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1864.

⁸⁴ Carta de Godefroy de 28 de Julho de 1865, *ibidem*.

⁸⁵ Apesar dos esforços de Godefroy, que a 22 de Novembro do ano anterior chegara a enviar a receita para a aplicação do branco de zinco nas portas, a pedido de Eugénio de Almeida. Carta de Godefroy

de 22 de Novembro de 1864, *ibidem*.

⁸⁶ Carta de Godefroy de 7 de Junho de 1865, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1865.

⁸⁷ Carta para Godefroy de 24 de Outubro de 1865, ABEA, Copiador de cartas – P (1865-1866).

⁸⁸ Carta de Godefroy de 12 de Janeiro de 1866, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1866.

⁸⁹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (AHMF), Casa Real, Caixa 4808, Doc. 38. Agradeço a indicação dos documentos referentes aos *parquets* da Ajuda a Maria do Carmo Rebelo de Andrade.

⁹⁰ Carta de Godefroy de 4 de Março de 1866, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1866.

⁹¹ Carta de Godefroy de 12 de Março de 1866, *ibidem*.

⁹² ANTT, AHMF, Casa Real, Caixa 4808, Doc. 38.

⁹³ *Idem*, *ibidem*.

⁹⁴ A 19 de Maio de 1866, os marceneiros de Godefroy ainda estavam a colocar os *parquets* do piso térreo, em virtude do atraso da obra dos estuques. Carta de Godefroy de 19 de Maio de 1866, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1866.

⁹⁵ Carta para Godefroy de 8 de Agosto de 1866, ABEA, Copiador de cartas – P (1865-1866).

⁹⁶ Carta de Godefroy de 30 de Julho de 1866, ABEA, Correspondência recebida no ano de 1866.

⁹⁷ Carta de Godefroy de 26 de Dezembro de 1866, *ibidem*. O infante D. Sebastião de Bragança e Borbón (1811/1875) foi o único filho de D. Maria Teresa de Bragança, primogénita de D. João VI, e do infante espanhol D. Pedro Carlos de Borbón. Foi assim infante dos dois países, tendo estado envolvido nas guerras carlistas ao lado do padraсто, pretendente ao trono de Espanha. Godefroy viajou integrado na sua comitiva, aproveitando a deslocação de D. Sebastião a uma exposição em Paris.

⁹⁸ ANTT, AHMF, Casa Real, Caixa 4847, Doc. nº 162. ANTT, AHMF, Casa Real, Caixa 5024, Doc. nº 10. *Idem*, Caixa 5025. Casa Real, Plantas, Almoxarifado da Ajuda, PT/TT/CR/007-002/00080 – pasta nº 1-a, planta nº 81.

⁹⁹ ANTT, AHMF, Casa Real, Plantas, Almoxarifado da Ajuda, PT/TT/CR/007-002/00080 – pasta nº 1-a, planta nº 80.

¹⁰⁰ PILLET, Marc, *ob. cit.*, p. 151.

¹⁰¹ PILLET, Marc, *ob. cit.*, p. 120, 121.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS:

– *Archives de la Ville de Bruxelles*, Fonds Administratifs – Police 785, S.M. 12.

– *Arquivo e Biblioteca de Eugénio de Almeida* (ABEA):

Desenhos e plantas do palácio de S. Sebastião da Pedreira

Plantas do piso térreo, 1º e 2º pisos; desenho da fachada principal; cortes transversais e longitudinais.

Copiador de papéis diversos – B (1859-1867). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv:30. Ar: 3 / Port: 2/3 / Prat: 1 / Cx: 64 / Mç: 1 / Cp: 11

Folhas de Pagamento dos operários e trabalhadores do Palácio de São Sebastião da Pedreira: 1859-1872. Ar: 3 / Port: 2/3 / Prat: 1 / Cx: 64-65

Folhas de Pagamento dos operários e trabalhadores do Palácio de São Sebastião da Pedreira: 1864. Ar:3

/ Port: 2/3 / Prat: 1 / Cx: 64 / Mç: 1 / Cp: 16

Correspondência recebida no ano de 1861: Ar: 1/ Port: 1/2/Prat: 1/Cx: 5/Mç: 1

Correspondência recebida no ano de 1862. Ar: 1/Port: 1/2/Prat: 1 / Cx: 5 / Mç: 2

Correspondência recebida no ano de 1863. Ar: 1 /Port: 1/2 / Prat: 1 / Cx: 5 / Mç: 3

Correspondência recebida no ano de 1864: Ar: 1/Port: 1/2 /Prat: 2 / Cx: 6 / Mç: 2

Correspondência recebida no ano de 1865: Ar: 1/Port: 1/2 /Prat: 2 / Cx: 6 / Mç: 4

Correspondência recebida no ano de 1866: Ar: 1/Port:1/2 / Prat: 2 / Cx: 7 / Mç: 2

Correspondência recebida no ano de 1867: Ar: 1 / Port: 1/2 /Prat: 2/Cx: 7 / Mç: 4

Copiador de cartas – J (1858-1860). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 10

Copiador de cartas – K (1860-1862). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 11

Copiador de cartas – L (1862-1863). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 12

Copiador de cartas – M (1863). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 13

Copiador de cartas – N (1863-1864). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 14

Copiador de cartas – P (1865-1866). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 16

Copiador de cartas – Q (1866). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 17

Copiador de cartas – R (1866-1867). Ar: 1 / Port: 1/2 / Prat: 4 / Liv: 18

– *Arquivo Nacional da Torre do Tombo* (ANTT) / Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (AHMF)

Casa Real, Caixa 4808, Doc. 38; Caixa 4847, Doc. nº 162; Caixa 5024, Doc. nº 10; Caixa 5025; Caixa 5220, Doc. 52.

Plantas, Almoxarifado da Ajuda, PT/TT/CR/007-002/00080 – pasta nº 1-a, plantas nº 80 e 81.

OBRAS DE REFERÊNCIA:

AA.VV. – “Palácio José Maria Eugénio de Almeida / Palácio Vilalva”, ficha IPA.00007813, em www.monumentos.pt.

AA.VV. – “Cocheiras José Maria Eugénio / Casa de Santa Gertrudes”, ficha IPA.00024255, em www.monumentos.pt.

ANACLETO, Maria Regina – *Arquitectura Neomedieval Portuguesa* (1780/1924). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 2 vols., 1997.

DALY, César – *L'Architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs* (3 vols., Paris, 1864).

DE WITTE, A. e LALOIRE, Ed. – *Médailles Historiques de Belgique Publiées sous les auspices de la Société Royale de Numismatique*. Tome II. Règne de Leopold II. Bruxelas: Goemaere, Imprimeur du Roy, 1891-1908.

FONSECA, Hélder Ademar e REIS, Jaime – “José Maria Eugénio de Almeida. Um capitalista da Regeneração”. *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, nº 99, 1987, pp. 865-904.

FRÉDÉRIX, Edmond – *La Belgique à l'Exposition Universelle de 1878*. Bruxelas: A.-N. Lebègue & Cie, 1878.

GORDALINA, Maria do Rosário – As obras revivalistas do século XIX no mosteiro de Santa Maria de Belém. In *Romantismo: da mentalidade à criação artística*, Sintra. Instituto de Sintra, 1986, pp. 247-291.

LEAL, Joana Cunha – *Giuseppe Cinatti (1808-1879) Percorso e Obra*. Lisboa: [s.n.], 1996. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

LEAL, Joana Cunha – Às portas de Lisboa: o Palacete de J. M. Eugénio de Almeida em S. Sebastião. *Revista de História da Arte - Lisboa, Espaço e Memória*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 2, 2006, p. 106-125.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – O estuque ornamental e o apelo do exótico em interiores portugueses: Domingos Meira e as gravuras de Owen Jones. *Revestimentos internos das casas do século XIX: Azulejos, Estuques e Pinturas Artísticas*, IV Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas, 13 a 15 de Agosto de 2012. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, no prelo.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Estuques decorativos da região de Lisboa: encomendadores, artistas e fontes de inspiração. *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores* (org. Malta, Marize e Mendonça, Isabel Mayer Godinho). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Lisboa: Universidade Nova de Lisboa e Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2014, p. 175-201.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – O Palácio de Fernando de Larre na calçada do Combro e os seus estuques”. *Revista de História da Arte – Estudos de Lisboa*, Lisboa: Instituto de História da Arte, nº 11, FCSH-UNL, no prelo.

PEREIRA, Gabriel - *Pelos suburbios e visinhanças de Lisboa*, Lisboa, A.M. Teixeira & Cia., 1910.

PILLET, Marc – *La Splendeur des Sols Français. Du XIe. au XXe. Siècle*. Paris: Massin Ed., 2002.

PINOTEAU, Hervé – *Le chaos français et ses signes. Études sur la symbolique de l'État français depuis la révolution de 1789*. La Roche-Rigault (Vienne): Presses Sainte-Radegonde, 1998, p. 172.

SÃO PAYO, Marquês de – *As insígnias heráldicas do pariato em Portugal. Armas e Troféus*. 2ª série, vol. 8, 1967, p. 5-8.

SARDICA, José Miguel – *José Maria Eugénio de Almeida. Negócios, Política e Sociedade no Século XIX*. Lisboa: Quimera Ed., 2005.

SARDICA, José Miguel – Economia e Política no século XIX português. O caso biográfico de José Maria Eugénio de Almeida. *Gaudium Sciendi*. Lisboa: Sociedade Científica da Universidade Católica, nº 1, Março de 2012, p. 13-34. Acessível em linha: www.ucp.pt.

WARDLE, Patricia – War and Peace. Lace designs by the belgian sculptor Isidore de Rudder (1855/1943). Amsterdão: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1989.

Palavras-chave
Arquitetura
século XIX,
Elementos
decorativos,
Palácio
Nova Friburgo,
Palácio do Catete,
Parquets

Keywords
Nineteenth century
architecture,
Decorative arts,
Palácio
Nova Friburgo,
Palácio do Catete,
Parquet.

Resumo/Abstract

Análise Tipológica dos Padrões dos Pisos de *Parquet*
dos Salões do Palácio Nova Friburgo / Palácio do Catete

O presente trabalho se refere aos estudos iniciais do Projeto Palácio Nova Friburgo: um sonho materializado em pedra e cal – Levantamento da decoração aplicada dos salões do Museu da República, que no ano de 2013 foi contemplado com um auxílio da FAPERJ. A partir do convite feito pela Dra. Ana Pessoa da Casa de Rui Barbosa a integrar o Projeto A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX) no ano de 2012, o Museu da República vem desenvolvendo uma pesquisa sistemática de seus padrões decorativos.

Em parceria estabelecida com a Casa de Rui Barbosa foi elaborado uma ficha catalográfica. Nesta análise preliminar foi realizada o preenchimento desta com: medições, localização, breve descrição dos pisos em *parquet*, imagens e uma análise de suas características. Esta pesquisa concentra-se no diversos pisos e padrões diferenciados para cada salão do Palácio.

Typological Analysis of Patterns in the *Parquet* floors of Halls
From Palace Nova Friburgo / Palace Catete

The present work refers to the initial studies Palácio Nova Friburgo: um sonho materializado em pedra e cal – Levantamento da decoração aplicada dos salões do Museu da República, which in 2013 was awarded an aid FAPERJ decor. From the invitation by Dr. Ana Pessoa of Casa de Rui Barbosa to integrate the Project A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX) in 2012, the Museu da República has been developing a systematic study of their decorative patterns. In partnership with Casa de Rui Barbosa was drafted one catalog entry. In this preliminary analysis of this filling was performed with: measurements, location, brief description of *parquet* floors, pictures and an analysis of its features. This research focuses on different floors and different for each Palace room standards.

Isabel Sanson Portella. *Pesquisadora de acervo do Museu da República- IBRAM/MinC Doutora em História e Crítica da Arte UFRJ/EBA, pesquisadora de acervo do Museu da República Ibram/MinC, curadora da exposição Você conhece, você se lembra? Tá quente, tá frio. (Museu da República 20 de maio de 2011 a 20 fevereiro de 2012). Atualmente coordena a pesquisa Palácio Nova Friburgo: um sonho materializado em pedra e cal – Levantamento da decoração aplicada dos salões do Museu da República com o auxílio APQ1 da FAPERJ. isabel.portella@museus.gov.br*

Analise Tipológica dos Padrões dos Pisos de *Parquet* dos Salões do Palácio Nova Friburgo/ Palácio do Catete

Isabel Sanson Portella

A história do Palácio do Barão de Nova Friburgo começou a ser traçada mais exatamente em maio de 1858, quando foram fincadas as primeiras pedras que serviriam de alicerce à construção do edifício - o Palácio Nova Friburgo e/ou Palácio das Águias ou, como é mais conhecido, o Palácio do Catete, numa referência ao bairro em que está situado.

Desde sua inauguração, época em que foi residência da família do Barão de Nova Friburgo, o Palácio do Catete era usado exclusivamente por seus proprietários e aberto apenas para convidados da alta sociedade. No período em que foi sede do Governo Federal era freqüentado por importantes figuras da política brasileira.

Com a mudança da capital para Brasília, no ano de 1960, o Palácio do Catete deixa de ser sede oficial do Governo e se transforma em Museu da República, sendo desde então aberto ao público, tornando-se patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro. Durante os 94 anos em que o acesso a seu interior foi restrito (de 1866 a 1960), este palácio, referência da arquitetura neoclássica pelo lado externo e eclética internamente, despertou fascínio, inveja e muita curiosidade por parte daqueles que podiam somente desfrutar da suntuosidade de sua fachada e apenas imaginar como seria aquele lugar que era tão próximo de todos, porém inacessível. Sua localização, na rua do Catete, centro residencial e de grande movimentação urbana na época, muito contribuiu para que estivesse ainda mais integrado ao cenário carioca, tornando-se parte proeminente da paisagem da cidade.

A literatura brasileira está repleta de referências ao Palácio. Machado de Assis, em seu livro “Esaú e Jacó” (1904), dedica um pequeno capítulo ao prédio, demonstrando a admiração e reverência do povo:

Ao passar pelo Palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República. Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade

*entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja. A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigada de toda a gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto, de asas abertas. Quem viesse pelo lado do mar, veria as costas do palácio, os jardins e os lagos... Santos imaginava os bronzes, mármore, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias...*¹

O desejo e o fascínio do personagem **Santos** é um reflexo da importância dessa construção para o cenário carioca. E confirma a fala de Joaquim Nabuco que, em 1875, profetiza à Baronesa de São Clemente (esposa do filho mais velho do barão de Nova Friburgo) que aquele prédio ainda seria, “dentro de uns trezentos anos, objeto de estudos.”²

O Palácio do Catete manteve até os dias atuais em grande parte, seu aspecto original. Seus muros conseguiram preservar a atmosfera de toda história que carrega, se transformando numa espécie de cápsula do tempo. Isso o torna ainda mais interessante, se considerarmos que o bairro do Catete, assim como toda a cidade do Rio de Janeiro, sofreram profundas transformações com o passar dos anos. Intensificou-se ainda mais o contraste de sua arquitetura do período imperial com a configuração arquitetônica e urbanística atual.

Num cenário bucólico repleto de pequenas chácaras e comércio ainda restrito, o português Antônio Clemente Pinto adquiriu, em 1858, uma casa e um terreno de fundos que se estendia até a Praia do Flamengo. Sua intenção era construir uma residência na corte, uma vez que sua ocupação com as fazendas de café o mantinha afastado, em Nova Friburgo. Anos mais tarde adquiriu mais duas casas contíguas que serviram para ampliar o jardim de sua residência.

Encomendou ao arquiteto alemão Carl Friedrich Gustav Waehneltdt um projeto que, apresentado na Exposição Geral da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1862, ganhou a medalha de prata. Pode-se notar no projeto a nítida influência da arquitetura italiana, mais precisamente dos palácios urbanos de Florença do final do século XV e dos palácios de Veneza.

Para a execução do projeto empregou artistas renomados como o escultor português Quirino Antônio Vieira, que confeccionou ornamentos e fachadas; Emil Bauch, pintor e gravador alemão, premiado em 1860 com medalha de ouro na Exposição Geral de Belas-Artes, a quem foram encomendadas várias pinturas decorativas, dentre elas um enorme quadro do Barão e da Baronesa de Nova Friburgo; e o estucador português Bernardino da Costa, autor das portas do andar térreo.

O material, quase todo importado da Europa, foi utilizado na construção dos três

pavimentos que compõem o prédio. Assim como nos palácios florentinos, o primeiro piso era destinado a serviços gerais e primeiras recepções; no segundo, conhecido como piso nobre, luxuoso, colorido e exuberante, aconteciam as festas; e o terceiro abrigava os dormitórios e áreas reservadas à família.

Algumas soluções típicas da arquitetura renascentista italiana foram aplicadas, como o *cortille*, ou pátio interno, arrematado ao alto por um grande vitral sob a clarabóia, de origem alemã, cujo desenho é de autoria do próprio Gustav Waehneltdt. A circulação podia ser feita pelo corredor externo e não era necessário passar por dentro dos cômodos.

A construção é impressionante. São três andares com cerca de 35 saletas, salas e salões, sem contar com as áreas de passagem. Um salão nobre dedicado a Apolo, uma capela, uma sala inspirada em Pompéia e outra no Palácio de Alhambra, todas carregadas de uma profusão de cores que apontam para o neoclassismo europeu. Para cada cômodo teria sido planejada uma decoração que harmonizasse com sua finalidade e fosse coerente com o restante da casa. O mobiliário desses ambientes também seguiria o mesmo propósito e cada centímetro de parede, chão e teto foi estudado e elaborado em minúcias decorativas. Não existe espaço para o vazio, para o branco existir. Como bem ressalta Marize Malta em seu livro *Olhar decorativo*, o autor Henry Havard, se refere, em 1884, *ao horror ao vazio*. Em *L'Art dans La Maison*, Harvard sublinha: “a decoração assim como a natureza têm horror ao vazio”³.

Nos salões ricamente decorados e com seus usos bem específicos distribuídos entre o andar térreo, o primeiro pavimento e o segundo pavimento, é possível fazer um levantamento dos tipos e padrões dos pisos em madeiramento existentes no palácio⁴.

Esta pesquisa concentra-se numa identificação e catalogação dos diversos pisos e padrões diferenciados para cada salão do térreo e do primeiro pavimento, mais conhecido como piso nobre do Palácio.

Num primeiro momento identificamos os padrões dos pisos hidráulicos do Palácio⁵ quando foram encontrados 58 tipos diferentes, sendo 14 em formato de “tapetes”. Dentre estes tapetes podemos destacar a água do *hall* central.

Numa segunda fase de identificação e catalogação, os pisos em madeira foram analisados quanto à variação da cor natural da madeira e os diferentes motivos florais e/ou geométricos utilizados.

No século XIX, a liberalização do comércio mundial e a influência dos costumes europeus no Brasil manifestam-se na arquitetura e demais artes. Com a chegada da Missão Francesa, em 1815, e a criação da Academia Imperial de Belas Artes, arquitetos estrangeiros e, fundamentalmente, artesãos imigrantes produzem uma importante modificação nos hábitos de construção, especialmente nas cidades onde as classes mais abastadas do litoral



Ilustração 1
Detalhe do piso
do Salão Ministerial.

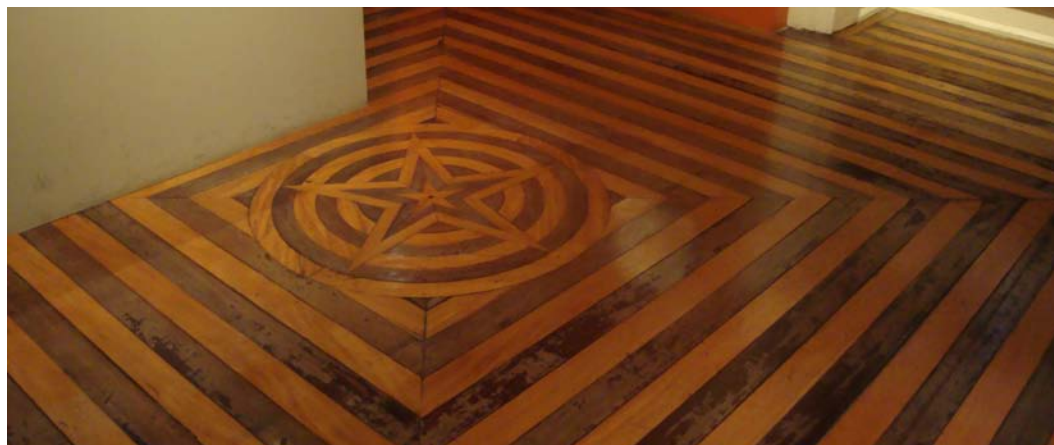


Ilustração 6
Detalhe do piso
da Sala dos Símbolos.

mantêm contato permanente com a Europa. Novas técnicas e materiais importados se impõem paulatinamente.

Num país que acabou sendo batizado com o nome de uma árvore, o uso da madeira foi largamente empregado. Por sua abundância e variedade, o material foi utilizado para os mais diversos fins na construção civil. A destinação da madeira para a construção naval foi um dos grandes atrativos tendo gerado uma regulamentação para o controle do corte de determinadas espécies, ficando estas conhecidas como *Madeiras de lei*.

Os pisos mais correntemente empregados no Palácio do Catete são os de madeira e os ladrilhos hidráulicos. No caso das madeiras, as inovações estão relacionadas ao melhor aparelhamento das peças, alcançando um maior apuro formal e maior refinamento nos detalhes e encaixes (difunde-se o encaixe macho-e-fêmea), característica marcante deste fim de século XIX devido ao aparecimento das serrarias mecânicas. Estes refinamentos técnicos ampliam o leque de possibilidades formais, onde os pisos podem formar um sem número de desenhos decorativos, auxiliando assim, na ornamentação dos ambientes internos, sejam eles em tabuado, *parquets* ou tacos. No decorrer do século XIX, utilizava-se com frequência o pinho-de-riga, a peroba do campo ou o ipê, mas também madeiras como o jequitibá rosa e o pinho nacional, todas *madeiras de lei*.

Já os *parquets* são compostos por pedaços de madeira de tamanhos e formas variadas formando desenhos de mosaicos, geométricos, estrelas, gregas, entre outros. Os tacos são constituídos por peças de madeira com forma retangular, uniformes, assentados um a um, em espinha de peixe, xadrez, entre outros motivos. Tanto os pisos tabuados, como os de tacos e *parquets*, recebem normalmente em seu perímetro tabeiras, podendo ser estas formadas por madeiras de diversas colorações, conformando trechos atapetados no ambiente.



Em sua origem, *parquet* define um tipo de assoalho formado por partes de tamanhos e formas diversos, compondo uma espécie de mosaico formando desenhos simples ou mais elaborados. *Parquet* vem da palavra “*parc*” e foi usada ainda na idade média para designar o local ao redor do estrado de madeira onde ficavam os magistrados do rei.

Executados de diversas maneiras, o piso de tabuado em madeira corrida será encontrado nos diferentes cômodos entre os três pavimentos do Palácio.

Na construção original da casa, as salas do primeiro pavimento tinham como função social o recebimento de visitantes, pequenas recepções do barão e o estar familiar. No **Salão Ministerial** (Ilustração 1), encontraremos taboado de madeira corrido em duas cores. Na sala seguinte, que hoje é denominada de **Sala dos Símbolos** (Ilustração 2) (símbolos republicanos) teremos o taboado de madeira em dois tons com trecho central em formato de estrela de cinco pontas em círculo.

No primeiro pavimento, todo o piso será em taboado de madeira. Primeiramente, no **Salão de Banquete** (Ilustração 3), teremos o *parquet* de madeiras em tons diversos com um padrão de estrela de oito pontas em composição lado a lado formando tapete único arrematado por tabeira em grega de motivos geométricos. No **Salão Mourisco** (Ilustração 4), o *parquet* de madeiras será em tons diversos com um padrão de quadrado com losango central em composição lado a lado, formando tapete único arrematado por tabeira em grega de motivos geométricos. No **Salão Amarelo** (Ilustração 5), teremos *parquet* de madeiras em tons diversos, com padrão quadrado, com elementos que se desenvolvem de forma radial com desenhos de flechas e folhas estilizadas, composição lado a lado formando tapete único arrematado por tabeira em pequenos círculos. No **Salão Pompeano** (Ilustração 6), teremos *parquet* de madeiras em dois tons com padrão quadrado composto de quatro “cruzes” e

Ilustração 3
Detalhe do piso
do Salão de Banquete.

Ilustração 4
Detalhe do piso
do Salão Mourisco.



Ilustração 5
Detalhe do piso
do Salão Amarelo.



Ilustração 6
Detalhe do piso
do Salão Pompeano

quadrado central; entre estes elementos estão faixas de ligação que dão um desenho geral de grelha. Composição lado a lado formando tapete único arrematado por tabeira lisa com quatro cantoneiras quadradas com desenho central geométrico, com soleira da porta com elemento central simétrico de motivo fitomórfico. Continuando o percurso das salas, teremos no **Salão Azul** (Ilustração 7), com o *parquet* de madeiras em diversos tons com padrão composto de estrela de oito pontas. No centro, estes elementos estão em faixas de ligação que levam a um desenho geral de grelha, tapete único arrematado por tabeira com motivo em dois tons de madeira. Na **Capela** (Ilustração 8), o *parquet* de madeira está em dois desenhos de uma cruz e uma estrela de oito pontas, intercaladas com arremate de fitas entrelaçadas. O arremate em tabeira tem formato de grega. No **Hall dos Vitrais**, o taboado liso de madeira tem dois tons formando tapetes quadrados de taboas em diagonal que se encontram em pequeno quadrado central e a tabeira é lisa. No **Salão Nobre** (Ilustração 9), o *parquet* de madeira está em dois padrões de estrela de quatro pontas com motivos decorativos diferenciados, o primeiro com motivos fitomórficos com flechas e folha estilizada e o segundo com um motivo fitomórfico. Entre as estrelas se destacam losangos de madeira em tom mais escuro. O tapete é arrematado por tabeira de motivos fitomórficos com volutas.

A importância de se catalogar e estudar esses padrões não se dá apenas pela simples valorização estética dos belos motivos decorativos geométricos e/ou florais, mas pelo significado de sua incorporação na arquitetura desta casa e pelo uso distintivo de sua aplicação nas moradias. Podemos também citar a importância de resgatar a técnica utilizada na confecção das padronagens e da colocação da madeira.



Ilustração 7
Detalhe do piso
do Salão Azul.

Ilustração 8
Detalhe do piso
da Capela.

Ilustração 9
Detalhe do piso
do Salão Nobre.

Ilustração 10
Fachada do Palácio
Nova Friburgo/
Palácio do Catete



É possível assegurar, pela documentação, que se trata de madeira brasileira e resgatar a autoria dos pisos. Esta pesquisa, entretanto, ainda não foi concluída.

A partir do levantamento das características, medidas e elementos da confecção conjuntamente com um estudo detalhado e a análise da documentação primária do Barão de Nova Friburgo, procuramos chegar à confirmação de dados mais precisos sobre a origem desses e outros materiais empregados nesta residência.

A tipologia social do Palácio Nova Friburgo (Ilustração 10) segue as condicionantes sociais e ambientais de um programa que define os usos e tamanhos das diferentes peças da casa em função dos costumes e das possibilidades materiais e econômicas de seus moradores, nobres cafeicultores da monarquia brasileira. A arquitetura, como qualquer outra manifestação social, foi influenciada pelas contribuições portuguesas e de outros grupos que chegaram ao Brasil, constituindo um verdadeiro sincretismo arquitetônico, adaptado, no possível, às condições materiais e ambientais do país.

NOTAS

¹ ASSIS, Machado - *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente pela Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1904, p. 32-33.

² NABUCO, Joaquim - *O Globo*. Rio de Janeiro, 19/9/1875.

³ MALTA, Marize - *O Olhar Decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2011, p. 17.

⁴ O presente trabalho refere-se aos estudos iniciais do Projeto *Palácio Nova Friburgo: um sonho materializado em pedra e cal – Levantamento da decoração aplicada dos salões do Museu da República*, que no ano de 2013 foi contemplado com um auxílio da FAPERJ. A partir do convite feito pela Dra. Ana Pessoa, da Casa de Rui Barbosa, para integrar o Projeto *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX)* no ano de 2012, o Museu da República vem desenvolvendo uma pesquisa sistemática de seus padrões decorativos. Em parceria estabelecida com a Casa de Rui Barbosa foi elaborada uma ficha catalográfica. Nesta análise preliminar foi realizado o preenchimento desta com: medições, localização, breve descrição dos pisos em *parquet*, imagens e uma análise de suas características.

⁵ Em parceria estabelecida com a Casa de Rui Barbosa foi elaborada uma ficha catalográfica. Nesta análise preliminar foi realizado o preenchimento desta com: medições, localização, breve descrição dos ladrilhos, imagens e uma análise tipológica. Esta pesquisa concentra-se no emprego dos ladrilhos e na construção dos mosaicos hidráulicos em toda a extensão do piso térreo do Palácio.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de - 50 anos do Museu da República (con)tradições da memória republicana. In *Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, nº 5, p. 196-209, 2011.

Idem - *Catete: Memórias de um Palácio*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

CZAJKOWSKI, Jorge (org) - *Guia da Arquitetura Eclética do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.

FRAGOSO, João - A Nobreza da República: notas sobre a formação da primeira elite senhorial do Rio de Janeiro (séculos XVI e XVII). In *Revista de História*, v. 1, nº 1, jan-dez, 2000. Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ.

Guia, Glória e Catete. Bairros do Rio. Rio de Janeiro: Fraiha, 1999.

FOLLY, Luiz Fernando Dutra, OLIVEIRA, Luanda Jucyelle Nascimento, FARIA, Aura Maria Ribeiro - *Barão de Nova Friburgo: impressões, feitos e encontros*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA Publicações, 2010. *Madeira na Arquitetura, Construção e Mobiliário*. Associação Brasileira de Desenhistas de Interiores e Decoradores. São Paulo: Editora Projeto, 1988.

MALTA, Marize - *O Olhar Decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2011.

SILVA, Moema Ribas - *Matérias de Construção*. São Paulo: Pini, 1985.

Palavras-chave
Arte decorativa,
Patrimônio cultural,
Casa senhorial,
Pelotas.

Keywords
Decorative art,
Cultural heritage,
Manor house,
Pelotas.

Resumo/Abstract

A “Casa Senhorial” em Pelotas no Século XIX: família Antunes Maciel

Em 1808, a Corte Real portuguesa havia se transferido para o Rio de Janeiro e realizado inúmeras transformações urbanas, arquitetônicas, sociais e culturais. No mesmo período, o sul do país apresentaria importante trânsito comercial com a Europa. A cidade de Pelotas se transformaria em um polo da cultura do gado e do charque; se desenvolveria rapidamente e ergueria centenas de edificações, ao longo do século XIX, de roupagem neoclássica e eclética. Alguns casarões, no estilo palacete, foram dotados de ornamentação - escaiola, estuques parietais e de teto, vitrais, pinturas murais, estatuária em porcelana e gradis em *fer forgé* - e denunciavam o poder aquisitivo da época. Essas obras foram executadas entre os anos 1860 a 1890, período de auge da economia charqueadora. Este artigo pretende, portanto, apresentar a arquitetura decorativa de duas “casas senhoriais” urbanas de propriedade da família Antunes Maciel.

The “Manor House” in Pelotas in the 19th Century: family Antunes Maciel

In 1808, the Portuguese Real Court had moved to Rio de Janeiro and conducted many urban architectural, social and cultural transformations. In the same period, the south of the Brazil had a very significant commercial trade with Europe. The city of Pelotas, turned itself as an important center of cattle and jerked beef, will develop quickly and build hundreds of mansions, throughout the 19th century, in neoclassical and eclectic cloak. Some were endowed with ornaments - escaiola, stuccoes and parietal ceiling, stained glass windows, mural paintings, statuary porcelain and railings at *fer forge* - and denounced the purchasing power of the era. These works were executed between the years 1860 to 1890, the period of peak of this “rural” economy. Therefore, this article aims to present the decorative architecture of two urban “mansions” built by the Family Antunes Maciel.

Alexandre Mascarenhas. Dsc.; Arquiteto-conservador, Professor do Curso Superior de Tecnologia em Restauro do Instituto Federal Minas Gerais campus Ouro Preto; Mestre Artífice especialista em conservação de estuques e especialista em conservação de alvenarias em terra – afmascarenhas@yahoo.com | alexandre.mascarenhas@ifmg.edu.br

Cristina Rozisky. Arquiteta-conservadora; Mestre no Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas; Mestre Artífice Especialista em Conservação de Estuques - crisroz@hotmail.com

Fábio Galli. Bacharel em Conservação e Restauro (UFPEL); Mestrando no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Pelotas; Técnico de Restauro (DART | UFPEL) - fabiogallirestauro@uol.com.br

A “Casa Senhorial” em Pelotas no Século XIX: Família Antunes Maciel

Alexandre Mascarenhas, Cristina Rozisky, Fábio Galli

1. INTRODUÇÃO – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

No início do século XIX, a Europa assistiu à expansão das tropas napoleônicas em direção à Península Ibérica. A possibilidade de invasão e de tomada do trono de Portugal fez com que a família imperial portuguesa se transferisse imediatamente para o Brasil. Na fuga de Portugal, embarcou parte da corte e do clero, além de centenas de caixas com a riqueza que foi possível trazer. Em 1808, aportaram no Rio de Janeiro, cidade que seria nos próximos 14 anos a capital do reino português. D. João VI decidiu abrir os portos brasileiros, fato que contribuiu para a independência do país em 1822. Em 1816, a chegada da Missão Francesa, ao Rio de Janeiro, trouxe artistas representantes de todas as artes, entre eles, o arquiteto *Grandjean de Montigny*, o pintor *Jean-Baptiste Debret*, o escultor *Auguste-Marie Taunay* e o crítico de arte *Joachim Lebreton*, que liderava o grupo.

Este grupo contribuiu para a difusão e o desenvolvimento do ensino das belas artes na “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”. Em 1826, foi renomeada como “Academia Imperial Brasileira de Belas-Artes” e, posteriormente, como “Escola Nacional de Belas-Artes”. A Missão Francesa foi responsável, ainda, pelo acervo composto de 42 telas de artistas franceses e italianos agrupadas, um ano depois, ao conjunto de obras originais em mármore e a um grande número de moldagens em gesso de cunho greco-romano. Todo este grupo de peças foi destinado ao curso de escultura da Academia. A arquitetura neoclássica foi disseminada rapidamente na capital e alcançou as cidades e vilas do interior do país. No entanto, para edificar dentro do estilo em voga naquela época, era necessária a importação de materiais e de mão-de-obra especializada, e, na medida em que eram aplicados, impregnavam as edificações de novos elementos decorativos.¹

Assim como na Europa, este estilo – o neoclássico – representou aqui as altas camadas sociais e o poder político. As linhas retas, sóbrias e equilibradas da arquitetura denunciavam estabilidade e austeridade. Os ornatos foram comercializados por meio de álbuns, seguindo a tendência da produção em série impulsionada pela Revolução Industrial instaurada na

Inglaterra, que logo se difundiu pelo mundo. Este mesmo processo de comercialização por meio de catálogos impressos e ricamente ilustrados, se repetiu em relação às moldagens de gesso que chegavam da Europa para ocupar os museus e as instituições de Belas-Artes, e na venda de imagens religiosas às instituições católicas espalhadas pelo país.

Em meados do século XIX, Paris, a capital francesa, recebeu uma grande transformação urbanística coordenada por Georges-Eugène Haussmann e esta remodelação serviu de modelo para a abertura de grandes boulevares como a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, localizada no centro da cidade.

Neste mesmo período, o sul do país apresentaria lugar de destaque ao atuar de forma independente em relação às atividades comerciais – exportação de charque – com países da Europa, como Portugal, Itália, França, Alemanha entre outros. Pelotas se destacaria como um importante polo da cultura do gado e do charque. Dentro deste contexto, a cidade se desenvolveu rapidamente e ergueu centenas de edificações ao longo do século XIX, de roupagem neoclássica e eclética que receberam elementos da arte decorativa – escaiola, estuques parietais e de teto, vitrais, pinturas murais, estatuária em porcelana, gradis em *fer forgè*. Entre os anos 1870 até 1930, o uso de ornamentação nas fachadas e no interior das construções caracterizou a arquitetura eclética nacional. Um aspecto particular deste período foi a inserção de novos materiais e produtos existentes no mercado, graças a facilidade de importação. O ecletismo trouxe a liberdade formal e permitiu a composição rebuscada dos frontispícios e das paredes e forros internos das edificações. A ornamentação atendia aos interesses de uma nova sociedade moderna e burguesa, que buscava expressar seu *status* através da roupagem das edificações.

A decoração enriquecia e dava significado a cada parte da construção, de acordo com sua função específica. Nas dependências de maior valorização social foram desenvolvidos os forros de estuque, com pinturas e ornamentação em relevo, confeccionados em diferentes técnicas. O ornamento forneceu conteúdo material às estratégias de individualização dos ambientes interiores. Estas práticas envolveram padrões de gosto e valorações estéticas.²

A difusão de ideias e modelos relacionados com a organização do espaço doméstico e da cidade apresentava nesse período um acréscimo notável: cartões postais, álbuns, revistas, livros, manuais e catálogos europeus passam a figurar no contexto comercial das províncias, onde as importadoras os colocavam a disposição dos interessados, possibilitando a cópia do mundo civilizado e industrializado do outro lado do Atlântico. Dentro deste contexto, além da capital, destacamos as cidades de Belém, Belo Horizonte, Recife, Manaus, São Paulo e Pelotas.

Em Pelotas, a família Antunes Maciel, descendente da aristocracia charqueadora ergueu dois casarões monumentais, onde a abordagem eclética foi predominante. As edificações estão localizadas na Praça Coronel Pedro Osório, ponto central de destaque que abriga os prédios

urbanos públicos mais significativos e requintados da cidade, tais como a Biblioteca Pública, o Paço Municipal, o Liceu de Artes e Ofícios (edifício também construído com recursos dos Antunes Maciel), o Mercado Público e o Teatro 7 de Abril. A maioria desses prédios teve seus projetos realizados por profissionais italianos, portugueses e franceses. Quase todos esses arquitetos e construtores “beberam” da fonte do classicismo para concepção e realização de suas ideias. Essas obras foram executadas a partir de meados do século XIX, quando a época era propícia para investir em imobiliário urbano. Estudos recentes apontam que 77% da mão-de-obra de mestres e artesãos daquela época estava composta de estrangeiros, sobretudo açorianos, italianos e alemães, podendo-se constatar que o trabalho decorativo foi executado praticamente por especialistas vindos de fora do país. A parte bruta da obra era executada pelos escravos que trabalhavam nas fazendas charqueadoras que se situavam ao longo do arroio Pelotas a poucos quilômetros dali.³

Em relação aos casarões de propriedade da família Antunes Maciel, observam-se, na platibanda, vasos, balaústres e estatuetas em faiança portuguesa. Ainda nas fachadas, percebemos frontões centrais, gárgulas em estuque e balcões nas janelas superiores. No interior, todos os cômodos importantes receberam revestimento decorativo - escaiola - nas paredes, ornatos em relevo nos forros e tabuado e ladrilho hidráulico nos pisos. Os forros foram decorados por estuques ornamentais que representam a função ou o uso de cada espaço. Os revestimentos e os ornamentos de estuque são uma arte decorativa por excelência, visto não ser possível a sua existência fora da arquitetura. São também elementos que funcionam como complementos das superfícies murais e dos tetos dos espaços arquitetônicos, caracterizando e hierarquizando os ambientes construídos.

A cidade de Pelotas teve declínio econômico e social em princípios do século XX. Algumas famílias abastadas deixaram suas residências e se mudaram da cidade. Nas últimas décadas os casarões passaram por obras de conservação e restauro, receberam outros usos que permitem sua visitação e a preservação de parte da memória cultural da cidade.

2. PELOTAS

A riqueza da classe dominante e a localização meridional de Pelotas junto aos veios d'água navegáveis contribuíram para a chegada dos adornos importados e também de profissionais da área da construção civil – italianos, alemães, franceses, ingleses e portugueses. Característica do estilo eclético historicista do período estudado, a ornamentação das edificações era generalizada, e elementos funcionais e ornamentais em diferentes suportes chegavam da Europa através dos navios - ferragens de gradis, portões, guarda-corpos e marquises em ferro forjado ou fundido, estruturas de ferro e vidros coloridos para os vitrais, bandeiras e clarabóias,

estatuária moldada em cimento ou em cerâmica alouçada (faiança) e estuques decorativos em relevo. Estes elementos eram agregados às fachadas, às paredes e aos tetos dos ambientes internos das construções. Pelotas estava conectada aos mesmos países exportadores europeus que comerciavam com as cidades em desenvolvimento no Brasil.⁴

A arquitetura tradicional luso-brasileira utilizava as técnicas construtivas da taipa, do pau-a-pique ou do adobe, e somente com a chegada dos imigrantes, a partir de 1870, é que o tijolo cozido passou a ser fabricado e utilizado nas edificações de algumas regiões do norte, nordeste e sudeste, possibilitando o melhor acabamento dos prédios e a ornamentação das fachadas com as técnicas da estucaria.⁵

No entanto, Andrey Schlee (1993) faz referências a construções em Pelotas que datam da década de 1830, em alvenaria de tijolos. A presença de olarias foi registrada nas charqueadas pelotenses e, provavelmente, a fabricação dos tijolos em Pelotas é anterior àquelas praticadas nas cidades das regiões citadas. Os elementos cerâmicos (tijolos e telhas) eram produzidos no período de entressafra da manufatura da carne salgada. Assim, a produção dos materiais e a construção das edificações urbanas eram atividades alternativas ao processo charqueador, dado que também ocupava a mão-de-obra escrava. Este sistema construtivo permitiu a ornamentação e o fino acabamento das edificações.

Em Pelotas, entre os anos de 1860 e 1890, deu-se o período áureo da produção charqueadora quando enriqueceram, num curto espaço de tempo, os proprietários das áreas de salga. No entanto, a década de 70 do século XIX foi de grande crescimento urbano e arquitetônico da cidade. Nesta década se introduziu o ecletismo na arquitetura pelotense e, por consequência, se desenvolveu a decoração em estuque nas fachadas e nos interiores dos prédios edificadas.

A linguagem decorativa eclética historicista dominou a paisagem urbana pelotense. As construções buscavam a imponência através da ornamentação rebuscada, evidenciando a ascensão econômica e cultural dos proprietários. Uma infinidade de signos clássicos foi utilizada, evidenciando a relação privilegiada com o mundo europeu industrializado. O requinte da ornamentação também se relacionava com as ideologias políticas dos proprietários. Quanto mais elaboradas as decorações dos frontispícios e dos principais ambientes das casas, de mais projeção social gozavam seus proprietários. No ecletismo arquitetônico pelotense, as técnicas de estuques decorativos foram amplamente utilizadas nas fachadas e nos forros internos dos prédios. Os estuques lisos foram amplamente empregados nas paredes internas das construções, conhecidos popularmente em Pelotas por “escaiolas” ou “escariolas”. Entretanto, não corresponde à técnica da *scagliola*, pois não se utiliza o gesso em sua composição.⁶

Encontramos muitos testemunhos das técnicas de manufatura do estuque em relevo em Pelotas. Entretanto, raros são os exemplos dos estuques artísticos de interiores modelados

in loco, ou pelo menos os que chegaram até os dias de hoje. A referência local desta técnica são os forros do antigo prédio residencial do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Nestes exemplares, os relevos e traços são bastante significativos.

Maria de S. José Leite (2008) comenta sobre a migração de estucadores portugueses para o Brasil, e registrou que, entre aqueles que seguiram para o sul do Brasil, o destino foi o porto de Rio Grande, RS. Domingos Moreira da Nora e Silvestre Enes do Vale, originados da região de Viana do Castelo, migraram em 1847; Bento Alves dos Santos, da região de Gaia, deixou Portugal em 1915. Apesar disso, é difícil encontrar a designação de estucador nos registros de saída da barra do rio Douro. Cita-se o exemplo de um artífice da Oficina Baganha de nome Franklim, que havia desembarcado no Brasil sob a profissão de escultor. Outros profissionais apresentavam ainda registro de ensablador, pintor, marceneiro, carpinteiro, serralheiro ou pedreiro. Mas pouquíssimas são as referências de estucadores.

Assim, para este trabalho, estudaremos **os casarões assobradados do Conselheiro Maciel e do Barão de São Luis**, tombados em 1977 pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Iphan). Ambas se situam no mesmo quarteirão, em frente à praça principal da cidade (Ilustração 1).

O requinte das ornamentações em estuque materializava o prestígio social, econômico, cultural e ideológico dos donos dos palacetes edificadas. Quanto mais elaboradas as decorações das fachadas ou dos ambientes internos dos prédios ecléticos, de maior projeção social gozavam seus proprietários. A maneira de moldar ou esculpir, o saber fazer, o esmero e a minúcia do ofício de estucador, ampliavam a suntuosidade das nobres construções. Os trabalhos mais



Ilustração 1
Vista dos três Casarões
no entorno da Praça
Coronel Pedro Osório,
Pelotas, RS.

Fonte: foto Alexandre
Neutzling,
edição: Cristina Rozisky.

elaborados eram mais caros, logo, os melhores artistas trabalhavam para os proprietários mais abastados, sendo que, por vezes, o grau de intelectualidade dos donos das casas influía nos requintes decorativos. Muitas vezes, os estuques dos tetos dos ambientes interiores indicavam a função das salas.

Em ambos os edifícios observam-se, na platibanda, vasos, balaústres e estatuetas em faiança portuguesa. No interior, grande parte dos cômodos recebeu revestimento decorativo - escaiola - nas paredes, ornatos em relevo nos forros e tabuado ou ladrilho hidráulico nos pisos.

A maioria dos estuques ainda se mantém nos forros dos casarões que hoje constituem parte do patrimônio cultural da cidade. Mas, diferentemente do que acontece em relação à identificação dos arquitetos e dos construtores destes edifícios, os artistas do gesso restaram anônimos.

3. ESTUDOS DE CASO:

CASARÃO DO CONSELHEIRO MACIEL X CASARÃO DO BARÃO DE SÃO LUÍS.

3.1 Casarão do Conselheiro Maciel

Conselheiro Francisco Antunes Maciel, filho do tenente-coronel Eliseu Antunes Maciel, casado com Francisca de Castro Moreira (filha do Barão de Butuí) e influente Conselheiro do Império.

A antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, Comendador Francisco Antunes Maciel, foi concluída em 1878. O prédio está localizado em lote de esquina da Praça Coronel Pedro Osório com a Rua Barão de Butuí. A autoria dos projetos ainda é incerta, no entanto, alguns nomes são considerados: José Izella Merotti, Guilherme Marcucci e Artur Antunes Maciel. Este último, irmão do proprietário, estudou engenharia na Bélgica. O prédio ganha destaque pela complexidade e qualidade dos elementos arquitetônicos da fachada com ornatos em estuque, balaústres e estatuária em faiança. Após o período de decadência econômica e social, quando algumas famílias abastadas deixariam a cidade, as edificações receberam os mais diversos usos.

Durante o período de 1930 a 1973, o casarão foi utilizado como quartel general do 9º Regimento de Infantaria. A partir de 1975 o edifício já faz parte do conjunto arquitetônico tombado pelo IPHAN como Patrimônio Cultural. No ano de 1976 a Secretaria Municipal de Obras e Viação se instala e permanece até 1978, quando passa a ser ocupado pela Secretaria de Urbanismo e Meio Ambiente.

A construção de esquina apresenta alicerces e paredes de alvenaria, sendo revestido externamente com reboco liso e bunha. O prédio possui duas entradas, uma lateral e outra

frontal, ambas envoltas por pequenos jardins. Observamos ainda um porão alto com sacadas e platibanda coroada por frontões curvos, vasos e estátuas. Uma clarabóia de ferro com vidro colorido sobre um hall central ilumina a circulação que serve de distribuição para diversos compartimentos (Ilustração 2).

Os espaços que possuem forros de estuque decorado em relevo estão situados no pavimento térreo. Os tetos são planos e compostos por um painel de ripas e preenchimento em argamassa de cal e areia. Estes painéis, fixados em uma estrutura de madeira apoiada e engastada nas paredes, recebem a decoração de estuque em relevo. Conforme comentado anteriormente, os estuques em relevo apresentam duas técnicas: moldagem manual *in loco* para os ornamentos principais e moldes para reprodução da ornamentação dos contornos e molduras como folhas de acanto, óvulos, denticúlos ou laços. Os frisos e arremates laterais



foram confeccionados por meio de carrinhos deslizantes.

O uso de cada ambiente direciona a iconografia do estuque em relevo, assim, a sala de jantar apresenta motivos fitomorfos e zoomorfos inspirados na fauna, na flora e, ainda, nos serviços de prataria – utensílios como pratos ou talheres. O “medalhão” central oval apresenta quatro cabeças de raposas que abocanham guirlandas em rosas. Nas laterais retangulares do forro observamos figuras de mascarões e ramos de acanto, um porco e duas aves. Os quatro medalhões de canto, em formato irregular, estão ornamentados por ramalhetes de flores e folhagens em *rocaille*. Dois desses medalhões estão encimados por uma raposa que abocanha uma ave; um grupo de peixes em anzóis e um caranguejo, ao centro, e um vaso de rosas na

parte inferior. Os dois medalhões restantes apresentam um conjunto de frutas - cachos de uvas, bananas, amoras, pêssegos e figos - ladeados por folhas de parreira e acanto organizadas em composições orgânicas. Todas as molduras se destacam pelo ritmo provocado pela sequência das folhas de acanto (Ilustração 3).

Os motivos desenvolvidos se alteravam de local para local. Enquanto elementos associados à gastronomia predominam na sala de jantar, *puttis* pontuam os forros nas salas de festas ou nos gabinetes, instrumentos musicais e flautistas se sobressaem nas salas de música e anjos “pousam” nos dormitórios. Essas representações eram envolvidas por elementos florais que se ramificavam exaustivamente em novas composições.

O *hall* de entrada possui elementos decorativos florais que emolduram um livro aberto,

Ilustração 3
Estuque decorado em relevo da Sala de Jantar. Casarão Conselheiro Maciel, 1878, Pelotas, RS.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013.



sobreposto a uma espada e a um par de cornucópias da abundância. As páginas do livro receberam, por meio da técnica da incisão, a inscrição “Coleção das leis do Império do Brasil, 1876” em conformação ao cargo exercido pelo proprietário da residência, Conselheiro Francisco Antunes Maciel, que foi ministro do gabinete Lafayette. Tal iconografia representa a luta em prol das legislações vigentes e a riqueza das mesmas. Ainda observamos o brasão,

as iniciais do seu nome e cavalos alados, que remetem ao poder econômico e político do Conselheiro (Ilustração 4).⁷

Na sala de música, as superfícies salientes e reentrantes laterais, que mais se assemelham uma treliça mourisca, dão acesso a um friso paramentado por um feixe de juncos enroscados com folhas de acanto. Ao centro deste teto se encontra uma figura masculina assentada sobre ramos de acanto que dedilha as cordas de um alaúde também denominado como *bouzuk*. Um colar de pérolas e um pingente em forma de cruz contorna o pescoço da figura. Esta imagem é espelhada no sentido transversal. Os quatro cantos possuem a mesma iconografia: uma figura feminina alada vestida com longa túnica que lhe cobre o corpo em drapeados e, na cabeça, uma coroa de sete pontas e um colar de pérolas. Enquanto uma mão se eleva ao céu, a outra



Ilustração 4
Estuque decorado em relevo e piso em ladrilho hidráulico decorado do Hall de entrada. Casarão Conselheiro Maciel, 1878, Pelotas, RS.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013.

segura uma lira. Lateralmente, anjos coroados com ramos de louros carregam flautas em suas mãos (Ilustração 5).

O forro do gabinete sala da lareira explora elementos fitomorfos da flora que se alternam nos cantos com motivos campestres e clássicos. A cena campestre apresenta uma figura antropomorfa de um camponês pastor assentado sobre arbustos enquanto toca a flauta, ladeada

por carneiros, ovelhas, uma galinha, um cachorro e um chapéu, e é arrematada ao fundo por uma casa, uma árvore e um terreno cercado representando a vida no campo das fazendas gaúchas. A cena clássica possui a figura de meio corpo de dois *putti* envoltos em folhagens de acanto. Aqui, o cenário poético está impregnado de romantismo, sobretudo pela representação dos “meninos andrógynos e gordinhos” que fazem parte do repertório ornamental desde a Antiguidade Clássica.

Nas demais áreas, destinadas aos serviços, os forros são simples, em madeira tipo saia e camisa. As superfícies das paredes receberam decoração de estuque liso com técnica semelhante ao *marmorino* italiano, identificadas localmente como escaiolas⁸, e, seu processo construtivo é composto por seis camadas sucessivas e aplicadas a fresco onde a quantidades e

Ilustração 5

Forros de estuque decorados em relevo da Sala de Música. Casarão Conselheiro Francisco Antunes Maciel.

Pelotas, RS.
Fotos: Alexandre Mascarenhas, 2013.



a granulometria da pasta de cal e do pó de mármore varia até alcançar a última “demão”, que na maioria das vezes recebe desenho imitativo de mármore ou estêncil (Ilustração 6). Nos ambientes de transição como os corredores, circulações ou avarandados, observamos piso em ladrilho hidráulico.⁹

A cozinha recebeu azulejos belgas em tons azuis com motivos fitomorfos e, grande parte

do mobiliário original se encontra atualmente preservado no Museu Imperial de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro.

A partir das observações pré-iconográficas realizadas, percebe-se a diferenciação plástica dos estuques em relevo que ornamentam os forros da antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. É possível considerar que os ornatos principais desta construção foram modelados a mão livre, no local. Os ornamentos não foram executados somente com gesso e sim modelados com massa a base de cal. As peças modeladas *in loco* são únicas, desenvolvidas através das habilidades do artífice. A base desta técnica construtiva pertence à ação do moldador e decorador, que prepara os moldes. Os elementos obtidos por meio de formas se tornaram modelos para as peças produzidas e aplicadas em série. Logo, os processos



Ilustração 6
Revestimento parietal
em marmorino/escaiola.
Casarão Conselheiro
Francisco Antunes
Maciel, Pelotas.
Fotos: Alexandre
Mascarenhas, 2013.

de manufatura são diferentes, assim como os materiais que constituem esses artefatos.¹⁰

Portanto, podemos concluir que a ornamentação em relevo era modelada diretamente no local ou executada por meio de moldes/formas, e, fixados posteriormente a sua secagem. Depois de finalizadas as decorações de estuque, os tetos eram pintados com tintas à base de cal, cuja policromia ressaltava as superfícies lisas assim como os relevos decorativos.

3.2 Casarão do Barão de São Luis

Leopoldo Antunes Maciel (Dr.) - Bacharel em Direito [SP-1870]. Presidente da Câmara Municipal e do Comando Superior da Guarda Nacional, em Pelotas. Presidente do Centro Abolicionista de São Paulo. Vice-Presidente da Província do Rio Grande do Sul. Comandante Superior da Guarda Nacional. Membro de antiga e importante família de origem portuguesa estabelecida no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

A união dos dois sobrenomes ocorreu com Antônio Antunes, que deixou numerosa descendência do seu casamento com a filha de João Maciel, natural de Viana do Castelo, Portugal, e de Paula Camacho, que, em companhia de seu marido, seguiu para o Brasil com filhos e filhas em fins do século XVI, já estando em São Paulo em 1570. O Barão Leopoldo Antunes Maciel era bisneto desse casal.

Atualmente, o palacete do Barão de São Luís é mais conhecido como “Casarão nº 6” em



Ilustração 7
Fachada da antiga
residência do Barão de
São Luis (1879),
Pelotas, RS.
Fonte: Cristina Rozisky,
2013.

função de seu endereço: Praça Coronel Osório, nº 6. A construção ocorreu em 1879 e serviu de residência de Leopoldo Antunes Maciel (1849-1904), genro pelotense do Barão de Butuí (o português José Antônio Moreira), proprietário do “Casarão nº 2”.

O sistema construtivo e o estilo arquitetônico são similares aos do Casarão do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Entre as semelhanças destacamos a altura e as bossagens dos porões; as pilastras e os capitéis; as aberturas das fachadas; os frontões que encimam as aberturas; os balaústres das platibandas e, sob os balcões das portas-sacada, repetem-se as falsas gárgulas de estuque (Ilustração 7).

A edificação, situada no centro do quarteirão, apresenta fachada frontal alinhada ao nível da rua. O partido, em forma de “H”, é simétrico tanto em planta quanto na fachada – aberturas e ornamentação. Sua fachada de porão alto possui sacadas e, ao centro, uma varanda formada por um jogo de arcos e colunas, cujo acesso é feito por escadaria dupla em curva. O coroamento da edificação, em platibanda mista, torna-se diferenciado no torreão central, onde se observa frontão triangular, sendo que ambos sustentam estátuas.

Apenas três ambientes possuem tetos em estuque em relevo e se localizam no pavimento térreo: *hall* (1), sala de jantar (2) e escritório (3) (Ilustração 8).

A partir da varanda, onde se situa a porta principal de entrada à residência, se tem acesso aos ambientes internos. As superfícies murais do edifício receberam decorações elaboradas em diferentes técnicas de revestimento de estuque. Os estuques lisos – técnica similar ao *marmorino* italiano e denominado localmente como “escaiola” – se apresentam em grandes

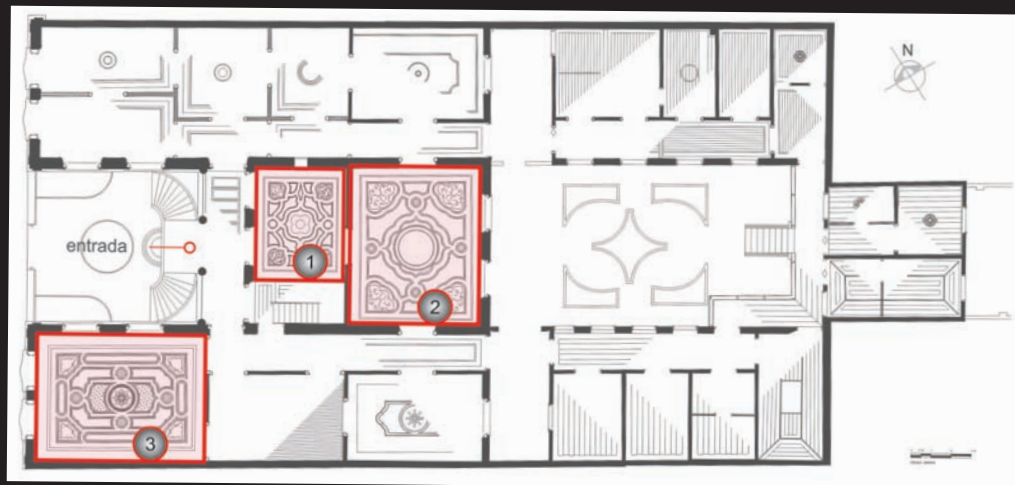


Ilustração 8

Planta com a indicação dos ambientes com forros de estuque em relevo: Hall (1), Sala de Jantar (2) e Escritório (3). Casarão do Barão de São Luís (1879), Pelotas, RS.

Fonte: desenho empresa ArquBrasil, acervo da SECULT. Edição: Cristina Rozisky, 2013.

painéis que fingem mármore colorido, emoldurados por frisos decorados com motivos fitomorfos. As “escaiolas” podem ainda ser observadas nos fustes das colunas externas assim como nas paredes dos corredores e das salas principais (Ilustração 9). Apesar de poucos, os cômodos decorados, destacamos a erudição na qualidade artística e do excelente estado de conservação da arte aplicada.

A feitura da decoração de estuque em relevo dos três forros é de ótima qualidade técnica, sobretudo no que diz respeito aos elementos fitomorfos, zoomorfos e dos frisos. Um dos ambientes apresentava pinturas executadas com a técnica do estêncil, em listras verticais com duas cores - o rosa e o ocre. Este padrão decorativo lembrava um tecido aplicado à parede, arrematado por um friso composto de flores e frutos. Em outros aposentos, existiam frisos que ornamentavam a cimbalha explorando motivos florais em tons monocromáticos. No entanto, antigas decorações não foram preservadas pelos restauradores na última intervenção que o prédio, tombado pelo Governo Federal, recebeu, desrespeitando, portanto, as normas e os critérios nacionais ou municipais de conservação e restauro de bens artísticos integrados.

O *hall* de entrada possui seções ornamentadas nos quatro cantos do forro com motivos florais e *puttis* modelados em meio corpo que surgem de ramos de acantos. Esta decoração, peculiar ao classicismo, é semelhante ao forro desenvolvido no gabinete do Casarão do Conselheiro Francisco Antunes Maciel, já comentado anteriormente. Além do repertório decorativo, a feitura e qualidade técnica de ambos os tetos são similares tendo sido executados, possivelmente, pelos mesmos artífices.

Assim como no *hall* de entrada, a sala de jantar (Ilustração 10) também alterna a iconografia dos quatro medalhões de canto com diferentes matrizes em padrões fitomorfos e antropro-zoomorfos. Estes elementos de formato irregular são arrematados por friso duplo: um liso curvo, e, outro, preenchido por folhas de acanto. No centro de cada medalhão observamos uma espécie de brasão oval ladeado por folhagens dispostas de forma orgânica, sinuosa que lembram *rocailles*. O interior de um dos modelos de brasão oval apresenta um prato com peras, uvas, figos, nozes e folhas de videira. O segundo modelo se destaca pelas três figuras centrais de caça - coelho, galinha e pato. Ambos estão finalizados em sua parte inferior com uma cabeça de felino coroada por uma grande folha de acanto. A decoração central do teto, de onde se projeta a luminária, possui moldura circular dupla - uma lisa e outra paramentada de folhas de acanto - complementada de arranjos vegetais que se repetem criando simetria. Deste elemento central, um grupo de frisos que lembram arcos mouriscos, é finalizado nas quatro pontas por pratos de frutas que antecedem o complexo arremate lateral - frisos, dentículos, óvulos, folhas de acanto e "cornijas". As paredes receberam revestimento em escaiola (*marmorino*).

As paredes da copa e da cozinha do casarão são revestidas de azulejos pintados em tons de azul e branco, cuja base foi executada com placas cerâmicas maiores e apresenta decoração floral em múltiplas cores, e, no banheiro do andar superior, destaca-se um fingido de azulejos executado em escaiola em tons de preto e branco com um friso de acabamento no roda-forro.



Ilustração 9
 “Escaiolas” aplicadas nas superfícies parietais dos ambientes internos – corredores, hall de entrada e salas - e nos fustes das colunas da varanda.
 Fonte: fotos de Cristina Rozisky, 2012.

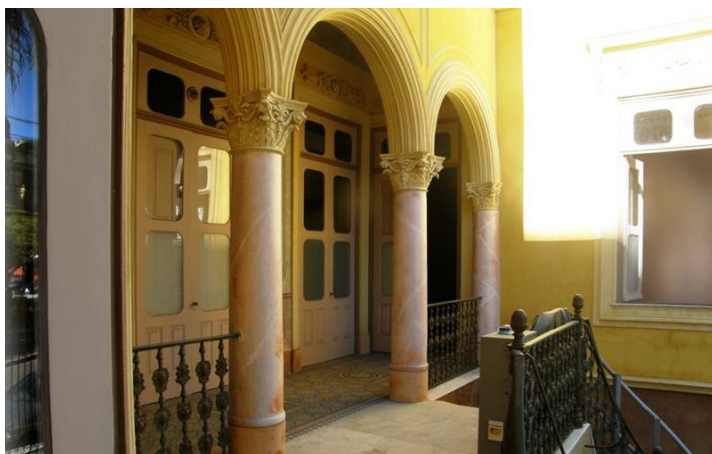


Ilustração 10
Vista geral do forro da
Sala de Jantar e detalhes
das ornamentações de
canto em estuque
em relevo.

Fonte: fotos de
Cristina Rozisky, 2012.



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A introdução do estuque como arte decorativa no Brasil está relacionada com acontecimentos sociais, políticos e estéticos. A transferência da família real para o Rio de Janeiro em 1808 e a abertura dos portos brasileiros às nações amigas contribuiu para a inserção da estética neoclássica, com a importação de novos elementos arquitetônicos. Os contatos com as matrizes culturais europeias se intensificaram. A chegada da Missão Artística francesa em 1816 objetivou a criação da Academia Imperial de Belas-Artes, inaugurada dez anos depois e que seguiu os modelos clássicos ou acadêmicos no ensino oficial das artes plásticas. Porém, como esclareceram vários pesquisadores, ao ser transposto e disseminado nas cidades do território nacional, o estilo neoclássico foi impregnado de elementos ecléticos, decorrendo no historicismo arquitetônico desenvolvido em todas as regiões do país.

Em Pelotas, o desenvolvimento do estuque como arte decorativa está diretamente associado à riqueza econômica da cidade, alavancado pela produção e exportação do charque e de seus derivados. A localização geográfica da cidade, conectada às cidades do interior e ao porto de Rio Grande pelos caminhos navegáveis – o Canal São Gonçalo, o Arroio Pelotas e a Laguna dos Patos – permitiu a importação de produtos da indústria europeia empregados na construção civil. Possibilitou também a introdução de mão-de-obra especializada que substituiu o trabalho escravo, assim como as influências culturais e estéticas do velho continente. A partir da década de 1870, as construções ecléticas edificadas empregaram a estucaria nas decorações externas e internas dos prédios. As antigas residências do Conselheiro Maciel (1878) e do Barão de São Luis (1879) exemplificam essas peculiaridades. Ambas possuem um acervo monumental em decorações parietais e de teto de estuque em relevo tanto externamente quanto internamente.

As análises formais permitiram a identificação das técnicas e a organização dos elementos compositivos da decoração dos forros. Foi constatado que as ornamentações empregaram manuais e catálogos existentes sobre o ofício, escolhidos pelos artesãos e pelos proprietários com a intenção de enriquecer e hierarquizar os ambientes. A policromia dos tetos apresentava a função em destacar ainda mais os elementos em relevo das superfícies planas e enriqueciam as complexas criações. As análises iconográfica/iconológica possibilitaram determinar a referência plástica dos desenhos/matriz, cujas ornamentações acordavam com o repertório ornamental mundial vigente na época. Destacaram-se, na amostragem inventariada, os forros da antiga residência do Conselheiro Maciel, não só pela maior quantidade de tetos estucados, mas também pela qualidade dos ornatos, visivelmente mais elaborados que os demais. Neste casarão também estão o maior número de ornamentos modelados *in loco*.

Existem semelhanças entre os forros das residências do Conselheiro Maciel e do Barão de

São Luis. Alguns elementos ornamentais e desenhos/matrizes se repetem, tanto nos artefatos reproduzidos por meio de moldes ou aqueles modelados diretamente no local. As duas construções foram concluídas em datas próximas, sendo provável que tenham recebido os mesmos artífices em suas decorações. Apesar de desconhecida a autoria da arte aplicada destes dois casarões, podemos ainda supor que esta mão de obra esteve na cidade exclusivamente para atender aos trabalhos encomendados. Entretanto, alguns relevos demonstram a pouca habilidade na modelagem, o que pode estar relacionado com os trabalhos de estucadores locais.

NOTAS

¹ MASCARENHAS, 2013.

² LIMA, 2010.

³ GUTIERREZ, 2001.

⁴ SANTOS, 2007

⁵ MACAMBIRA, 1985.

⁶ ROZISKY, 2014.

⁷ KINDERSLEY, 2012.

⁸ Sobre o tema de técnica e nomenclatura, o autor Fábio Galli Alves desenvolveu monografia intitulada *Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no séc. XIX* (ALVES, 2012).

⁹ SPELTZ, 1987.

¹⁰ FOGLIATA, SARTOR, 1995.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Fábio Galli - *Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no século XIX*. Pelotas: [s.n.], 2012. Monografia em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis, apresentada à Universidade Federal de Pelotas.

CHEVALIER, Ceres - *Vida e obra de José Isella: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX*. Pelotas: Mundial, 2002.

COTRIM, Hélder Antônio Coelho - *Reabilitação de estuques antigos*. Lisboa: [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado em Construção, apresentada à Universidade Técnica de Lisboa.

FIORITO, Antônio J.S - *Manual de argamassas e revestimentos: estudos e procedimentos de execução*. São Paulo: Pini, 1994.

FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria L - *L'arte dello stucco a Venezia*. Roma: Edilstampa, 1995.

GUTIERREZ, Ester J.B - *Barro e sangue: urbanismo, arquitetura e mão-de-obra*. Pelotas: Editora UfPel, 2004.

Idem - *Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense*. Pelotas: Ed. UFPEL, 2001.

JONES, Owen - *A gramática do ornamento*. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

KINDERSLEY, Dorling – *Sinais & Símbolos*. São Paulo: E. WWf/Martins Fontes, 2012.

KUBISH, Natascha. SEGER, Pia Anna – *Ornaments*, China: Ullmann, 2007.

LEITE, Maria de São José P - *Os Estuques no século XX no Porto: a Oficina Baganha*. Porto: Maiadouro, 2008.

LIMA, Solange Ferraz de - *Ornamento e Cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo 1870-1930*. São Paulo: [s.n.], 2001. Tese de Doutorado em História Social, apresentada à Universidade de São Paulo.

MACAMBIRA, Yvoti - *Os Mestres da Fachada*. São Paulo: C.C.S.P Divisão de Pesquisas, 1985.

MAGALHÃES, Mário Osório - *Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a cidade de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Mundial, 1993.

MASCARENHAS, Alexandre - *Patologias e restauração dos estuques ornamentais e estruturais em edificações históricas*. Niterói: [s.n.], 2005. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil, apresentada à Universidade Federal Fluminense.

Idem – *Moldes e moldagens: instrumentos de proteção, preservação e perpetuação da obra de Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: [s.n.], 2013. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais.

PANOFSKY, Erwin – *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROZISKY, Cristina Jeannes - *Arte decorativa: forros de estuques em relevo -Pelotas, 1876 | 1911*. Pelotas: [s.n.], 2014. Dissertação de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural, apresentada à Universidade Federal de Pelotas.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila - *Ecletismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931*. Salvador: [s.n.], 2007. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, apresentada à Universidade Federal da Bahia.

SCHLEE, Andrey Rosenthal - *O ecletismo na arquitetura pelotense até as décadas de 30 e 40*. Porto Alegre: [s.n.], 1993. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SPELTZ, Alexandre - *Les styles de l'ornement*. Milão: Cisalpina-Goliardica, 1987.

VIEIRA, Eduarda Moreira da Silva - *Técnicas tradicionais de fingidos e estuques no norte de Portugal, Contributo para o seu estudo e conservação*. Évora: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, apresentada à Universidade de Évora.

Palavras-chave
palacete,
Pereira Cão,
eclectismo,
romantismo,
sociologia

Keywords
palace,
Pereira Cão,
eclecticism,
romanticism,
sociology

Resumo/Abstract

A Pintura Decorativa do Palacete Alves Machado: um estudo de caso

A pintura decorativa do palacete Alves Machado, sito na Rua do Salitre, artéria que sobe até ao antigo Monte Olivete, corresponde a um dos palacetes Oitocentistas que tem sobrevivido à política de demolições de interiores e de “fachadismo” que tem vigorado na cidade de Lisboa.

Próximo da artéria nobre lisboeta – Avenida da Liberdade – é um dos raros exemplares, da zona, da decoração de interiores de finais do século XIX que nos chegou intacta aos nossos dias e que mantém o programa decorativo original. Neste estudo pretendo apresentar, estudar e analisar o programa decorativo dos seus interiores, em particular, a sua pintura mural, da autoria do pintor setubalense Pereira Cão (1841-1921), um dos principais pintores decoradores de finais do século XIX, para além de cenógrafo, pintor de cavalete e pintor ceramista, artista que nos deixou uma obra vastíssima, do Minho ao Algarve, e que continua muito esquecido nos estudos de História de Arte.

The decorative painting at the Alves Machado Palace/Mansion: a case study

The decorative painting of the Alves Machado palace, situ Rua do Salitre, the street that goes to the old “Monte Olivete”, corresponds to one of the nineteenth-century palaces that have survived to the demolition of interior policy that has prevailed in Lisbon.

Near of Avenida da Liberdade, noble street of Lisbon, is one of the rare examples of the zone, that the interior decoration of the late nineteenth century reached us intact to the present day and that keeps the original decorative program. In this case study I intend to present, to study and to analyze the decorative program of its interior, in particular, its murals, designed and conceived by the painter borned in Setúbal, Pereira Cão (1841-1921), one of the leading decorators and artists of the late nineteenth century, such as set designer, painter and ceramist, a painter who left us a vast work, to the Minho until the Algarve, and still very much overlooked in the studies of Art History.

Miguel Montez Leal. *Investigador no IHA-EAC (Instituto de História de Arte-Estudos de Arte Contemporânea) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorando em História da Arte Contemporânea, aguardando a defesa da tese. Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL), com a tese Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal. Pós-graduado em Formação Educacional - Ramo de História- FCSH-UNL e em Estudos Europeus – Dominante Jurídica pela U. C. P. Licenciado em História (FCSH-UNL). Foi bolseiro de mestrado e de doutoramento apoiado pela F. C. T. É genealogista cronista e poeta.*
mnsml70@hotmail.com.

A Pintura Decorativa do Palacete Alves Machado: um estudo de caso

Miguel Montez Leal

O Palácio Alves Machado situa-se na Rua do Salitre¹, artéria perpendicular à Avenida da Liberdade, que sobe até ao antigo Monte Olivete ou Alto da Cotovia. O edifício de três pisos, possui dois andares nobres, encontra-se pintado no tom de rosa-velho e apresenta a sua fachada principal recuada em relação à rua e com um terraço sobre um muro alto. Foi construído em 1875, num terreno que José Alves Machado comprou ao médico Adriano Salgueiro.

Estes Alves Machado, filhos de Bernardo José Alves Machado e de Cipriana Rosa, lavradores, nasceram no lugar de Cabriz, Ribeira de Pena, pequena povoação de Trás-os-Montes, uma zona de paisagem agreste na transição para o Minho, e fizeram o percurso clássico dos brasileiros do Norte de Portugal, ambos, José e Manuel Joaquim (1822-1915), emigraram para o Brasil à procura de melhorar a sua vida.

Manuel Joaquim, nascido em 1822, no mesmo ano em que o Brasil declararia a sua independência, partiu com o seu irmão, em 1834, para aquele novo País da América com o intuito de melhorar a sua situação financeira e progredir na vida. Empregou-se em diversas casas comerciais e foi subindo a pulso à custa de muito trabalho e dedicação, chegando a adquirir uma posição de destaque entre a numerosa colónia portuguesa emigrada no Brasil e que muito veio a proteger, mais tarde, quando enriqueceu, sobretudo a partir de um rentável negócio de café².

No ano de 1873, depois de ter realizado uma grande viagem pela Europa, temporada em que pode gozar da sua desafogada situação económica, decidiu ir viver para o Porto³, onde chegou a fazer parte da Junta Distrital. Em breve abandonaria a cidade do Douro e estabelecer-se-ia na cidade de Lisboa.

Era muito amigo e próximo de Fontes Pereira de Melo (1819-1887) e filiou-se no Partido Regenerador. O Rei D. Luís (1838-1889) agraciou-o em 1879 com o título de Visconde⁴ e foi elevado, mais tarde, em 1896, pelo Rei D. Carlos (1863-1908), à grandeza de Conde⁵. Foi também comendador das Ordens de Cristo e da Rosa (no Brasil). Escreveria o romance jocoso *O Senador Zacarias de Góis e Vasconcelos, Julgado pela Imprensa do seu País por ocasião*

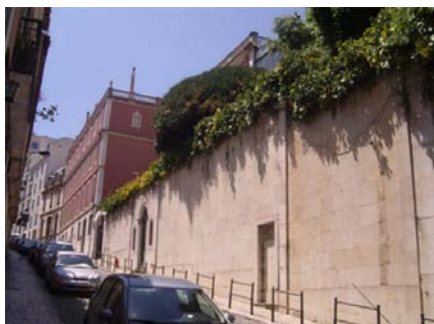


Ilustração 1
Palacete
Alves Machado
na Rua do Salitre,
nº 66.

do seu Falecimento, editado no Porto em 1879.

Quando José Alves Machado morre, a sua propriedade passou para o seu irmão Bernardo Joaquim que estava ainda emigrado no Brasil. Filantropo, altruísta, fazia parte de várias associações de beneficência, teve uma relação próxima com os monarcas D. Luís I e D. Carlos, e chegou a custear algumas despesas da família real⁶.

Em 1899 ⁷ este palácio, poucos anos após a sua construção, foi vendido com todo o seu recheio, pela quantia de trinta e cinco contos, ao Conselheiro Joaquim José Cerqueira. Natural de Viana do Castelo emigrou, também, para o Brasil e foi um dos fundadores do extraordinário Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro conviveu e associou-se aos familiares do escritor Ramalho Ortigão (1836-1915).

O Conselheiro Cerqueira vivia em Lisboa, neste seu palacete, de Outubro a Junho e chegou a ser, por duas vezes, deputado. No Verão residia na sua casa de Viana do Castelo, donde era natural, e onde veio a falecer em 1916. No seu palacete do Salitre recebia e dava festas, frequentava a alta sociedade e possuía frisa no São Carlos. A casa da rua do Salitre adequava-se perfeitamente a esta função social, como adiante veremos.

As pinturas decorativas do seu interior vêm do tempo dos seus anteriores proprietários, os Alves Machado. Acreditamos que o Conselheiro Cerqueira as manteve e terá feito muito poucas alterações nesta residência. As pinturas devem-se ao trabalho do experimentado pintor Pereira Cão, que ali concebeu quase um “catálogo” e decálogo de salas de diferentes estilos e em que se destacam, pela sua originalidade, as pinturas que adornam as paredes da escadaria nobre.

Vejamos, em traços largos, o percurso deste pintor.

José Maria Pereira Júnior⁸, que ficou conhecido por Pereira Cão (o seu pseudónimo artístico⁹), foi considerado por Esteves Pereira “o mais operoso dos pintores decoradores que nos ficaram do século XIX”¹⁰.

Nasceu na então vila de Setúbal, em 1841, filho de José Maria Pereira, militar (que fez parte do regimento de infantaria 19, apoiante do exército de D. Miguel, até à sua derrota em 1834), e construtor civil e de Rosalina de Jesus Costa, filha de António Luís da Costa, major e Governador Militar da Fortaleza de S. Filipe, em Setúbal e de Francisca Rosa das Chagas. Viveu em Setúbal até aos 12 anos e influenciado pelo seu primo Mariano António Brandão¹¹, pintor, que, vendo a sua habilidade para desenhar e pintar, aconselhou o seu pai a enviá-lo para Lisboa, para estudar.

Pereira Cão matriculou-se no Instituto Industrial, recém-criado e na Academia Nacional de Belas-Artes, que frequentará, no regime nocturno, durante três anos. Durante o dia empregou-se a trabalhar ao lado de Cinatti e Rambois no restauro das salas do Palácio

Nacional da Ajuda, que teriam que estar prontas a tempo do casamento do Rei D. Luís com D. Maria Pia de Sabóia; depois passou para o Teatro Nacional de São Carlos, onde trabalhou como cenógrafo ao lado daqueles mestres. Em seguida, passou para a decoração de palácios e palacetes, o que fazia na Primavera e Verão, trabalhando no Inverno como cenógrafo. Trabalhou ao lado de Cinatti e Rambois durante cerca de vinte anos e foi-se tornando, a pouco e pouco, independente.

Activo, como artista durante mais de sessenta anos, são conhecidas as suas facetas artísticas de cenógrafo, pintor-decorador, pintor de cavalete (que fazia sobretudo em períodos mortos entre as grandes encomendas públicas e privadas) e pintor de azulejos, área na qual desempenhará também um papel principal, ao lado de Ferreira das Tabuletas e de outros, como sendo um dos pais do “renascimento” do azulejo português, na década de 80 do século XIX, um período de revivalismos e de historicismos.

Pereira Cão viajou por países como Espanha, França, Bélgica, Itália, Grécia e Inglaterra¹², onde se procurou documentar e inspirar nas mais recentes técnicas da pintura a fresco. Foi premiado com a Medalha de Ouro na grandiosa Exposição Universal de Paris de 1889, ano em que seria agraciado com o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo. O monarca D. Carlos quis torná-lo, também, Barão de Pancas, o que Pereira Cão recusou.

Foi também Presidente da Sociedade dos Artistas Lisbonenses e de várias agremiações civis e religiosas da capital¹³. Teve um papel de destaque nas Comemorações do Tricentenário de Camões, em 1880¹⁴, de que foi o principal animador artístico e para o qual construiu dois carros alegóricos, e nas do Centenário do Marquês de Pombal, em 1882¹⁵.

Para além da sua obra vastíssima enquanto pintor-decorador e azulejista, foi discípulo, na azulejaria, de Ferreira das Tabuletas, como acabámos de afirmar e, mais tarde, ele próprio director da Fábrica Viúva Lamego. Passou grande parte dos seus ensinamentos como pintor de azulejos e, podemos mesmo dizer que foi mestre de Victoria Pereira (1877-1952)¹⁶, seu genro, um militar de carreira que se tornaria num conhecido pintor ceramista.

Podemos dividir o seu percurso artístico em diversas fases: enquanto discípulo de Cinatti e Rambois (nas décadas de 50 e 60), foi sobretudo cenógrafo, e pintor-decorador; enquanto artista autónomo (da década de 70 até 1921) e pintor de frescos, com variada obra pública e privada; enquanto azulejista (no final da década de 80 até 1921) e director da Fábrica Viúva Lamego, ao mesmo tempo que pintava a fresco, interiores palacianos; e enquanto tutor artístico de Victoria Pereira (de 1904 a 1921). Nas encomendas públicas¹⁷, edifícios do Estado ou Igrejas podemos destacar os seguintes trabalhos: no Palácio da Ajuda (os restauros e novos trabalhos de decoração); na Biblioteca da Ajuda (em 1880), a decoração das três salas; no Palácio das Necessidades (os restauros das paredes da sala de jantar); nas antigas



Ilustração 2
Conde Alves Machado:
Manuel Joaquim Alves
Machado (1822-1915).



Ilustração 3
Pormenor do retrato de
José Maria Pereira Cão,
de Félix da Costa, 1888
Colecção particular.

Cortes (o actual Palácio de S. Bento), pintou a Câmara dos Deputados, o Gabinete da Presidência e a Sala do Bufete; no Palácio do Alfeite (o tecto da sala de jantar); nos Paços do Concelho de Lisboa (a cúpula e os tectos do salão nobre); no Supremo Tribunal de Justiça; no Tribunal da Relação; no Hospital de S. José (o vestíbulo); na Igreja da Graça; na Igreja do Campo Grande (dos Santos Reis); na Igreja da Ajuda (dos Santos Fiéis de Deus); na Igreja de São Roque (restauros); na Igreja dos Mártires; na Capela do Amparo (em Benfica); na Capela do Santíssimo de Santa Isabel; na Capela de São Pedro (em Caneças); na Igreja do Seixal; na Capela de São Pedro (em Palmela); na capela de São Saturnino (em Fanhões); no Santuário da Carregosa¹⁸, e em muitos outros trabalhos.

No campo das encomendas particulares¹⁹, destacamos: os palácios do Duque de Palmela, ao Calhariz, no Lumiar e em Azeitão; no palácio de Bessone e Iglésias, no Largo da Biblioteca, em Lisboa; no palácio do Conde de Fontalva (António Ferreira dos Anjos); no palácio do Marquês de Viana, ou Marquês da Praia e Monforte (no Largo do Rato, Lisboa); no palácio dos Condes da Penha Longa e Olivais (ao Pau da Bandeira, em Lisboa); no Palácio Alves Machado, depois Cerqueira (na Rua do Salitre, em Lisboa), como analisaremos adiante; no palácio do Dr. Rebelo da Silva (a S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa); no palacete de José Ribeiro da Cunha, depois de José da Costa Pedreira (na Praça do Príncipe Real, em Lisboa); no palacete de Cipriano Calleya (na Avenida da Liberdade, em Lisboa); no palacete do Comendador José Nunes Teixeira (antigo palácio Pinto Basto, no Largo do Chiado, em Lisboa); no palacete da Baronesa Samora Correia (na Avenida da Liberdade); nos palacetes Sampaio e Ribeiro Ferreira (na rua do Salitre); no Palacete Alto Mearim (contíguo ao palacete Alves Machado); no palacete de José Félix da Costa (na Avenida da Liberdade); no palácio da Condessa de Junqueira (em Almeirim), no palacete do Dr. Oliveira Feijão²⁰ (na Quinta da Mafarra, Azóia, Santarém); no palacete do negociante Alexandre da Silva Telhada (em Santarém); no palacete do Dr. Costa Lobo (na Rua dos Coutinhos, em Coimbra); no Paço do Bispo-Conde, em Coimbra; no palacete do estadista Lopes Branco (na Maiorca, Figueira da Foz); no palacete do Largo do Carmo, em Braga; no chalet Barbosa Collen (no Luso); na capela do Palácio Calheiros (em Ois do Bairro); na casa La-Roque (no Porto); no Palácio da Bolsa (a sanca do vestíbulo); no Clube de Beja; na Casa Pia (em Beja); no palacete do Visconde da Corte (em S. Brissos, arredores de Cuba); no palacete do Visconde da Esperança (em Cuba); no edifício o Grande Salão de Recreio do Povo (em Setúbal), em 1907, com a decoração intitulada “Um Sonho Verde”; no palácio do Visconde de Estói (arredores de Faro e actual Pousada de Portugal); no palacete de Marçal Pacheco, na Quinta da Fonte da Pipa (em Loulé); no Palacete Magalhães Barros (actual Hotel da Bela Vista, Praia da Rocha, Portimão, com tectos da sua autoria e azulejos da autoria do seu genro e discípulo,

Victoria Pereira); numa pastelaria da Rua D. Pedro V; na pastelaria Ferrari (no Chiado, em Lisboa, e perdida no incêndio de 1988); no Teatro Apolo (em Lisboa, demolido em 1956); no Teatro Rosa Damasceno (em Santarém, demolido, para dar lugar a um novo teatro de traços modernistas, mas que manteve o mesmo nome).

Como pintor de azulejos, foi, como anteriormente afirmámos, director da Fábrica Viúva Lamego; a partir do final da década de 80, aquando do restauro por si levado a cabo no Convento da Madre de Deus, compôs para este edifício conventual dois painéis – *A Partida e a Chegada dos Painéis de Santa Auta* (a partir de uma pintura a óleo existente no Museu Nacional de Arte Antiga), ali colocados, e que são considerados a sua primeira experiência no campo da azulejaria²¹. A partir de então, procurou sempre fazer renascer a azulejaria em Portugal e dedicou-se cada vez mais à arte do azulejo e menos à pintura decorativa de interiores.

Entre os diversos discípulos de Pereira Cão, na pintura decorativa, ou na azulejaria, podemos destacar: Eloy Ferreira do Amaral²², José Basalisa, Caetano Alberto Nunes, Jorge Maltieira e Victoria Pereira.

Regressemos ao palacete Alves Machado. A fonte segura que nos conduz à autoria indubitável destes frescos é Esteves Pereira²³. João Manuel Esteves Pereira (Lisboa, Santos-o-Velho, 1872; Lisboa, 1944), historiador, cronista, escritor e Secretário de Estado do Comércio, era um dos filhos do primeiro casamento de Pereira Cão, com Maria do Carmo de São José Esteves (Palmela; Lisboa). Durante a sua juventude, enquanto, estudava nas Belas -Artes, chegou a acompanhar o seu pai em várias obras de decoração, tendo decidido, posteriormente, abandonar a área artística para se dedicar às Letras.

No artigo enciclopédico sobre Pereira Cão apresentado no *Dicionário Portugal, Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, diz-nos este autor rigoroso: “Na rua do Salitre, no predio que foi de Alves Machado, hoje Cerqueira, a escada é decorada com aves e flores, e a sala, no estylo (Luís) XVI, tem as paredes imitando seda amarella de uma grande illusão”. Naturalmente que, num artigo de carácter enciclopédico de quatro páginas, que apresenta uma curta biografia de Pereira Cão e nos faz uma listagem das suas obras, nem todas estão contempladas, muito menos a descrição das salas, uma a uma, o que se tornaria fastidioso para o leitor comum, numa enciclopédia que foi saindo em folhetins e só posteriormente encadernada e vendida em volumes por subscrição.

Ao entrarmos no palacete Alves Machado, passando o hall monumental, encontramos uma escada em caracol de grandes dimensões, com uma guarda em ferro forjado e que, serpenteando e volteando pelos diferentes pisos, vai terminar num último andar iluminado por



Ilustração 4
Comissão executiva da imprensa e dos artistas que delinearam os carros do cortejo do Tricentenário de Camões: Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Eduardo Coelho, Luciano Cordeiro, Rodrigues da Costa, Pinheiro Chagas, Batalha Reis, Magalhães Lima, Rodrigo Pequito, Silva Porto, José Luís Monteiro, Simões d'Almeida, Pereira Cão, Thomazini e Columbano Bordalo Pinheiro in *O Occidente*, 1880.

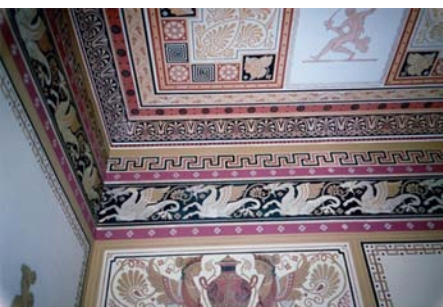


Ilustração 5

**Detalhe de um tecto.
Repare-se no pormenor
decorativo que apresen-
ta uma paleta de pintor.
Pereira Cão, 1889.**

Ilustração 6

**Pormenor do tecto da
Sala Etrusca. Pereira
Cão, 1889.**

uma clarabóia decorativa. O edifício tem aproximadamente cinquenta divisões, entre salas, quartos, salas de arrumos, cozinhas, copa, e diversas dependências. Alves Machado era, à época, um dos homens mais abastados de Portugal.

Uma cúpula interior recebe a luz e permite inundar e repartir a luminosidade pelas diferentes divisões. Esta cobertura está decorada com uma pintura a claro-escuro em *trompe l'oeil* e que nos dá a ilusão de relevo. Um friso percorre a clarabóia e representa diversos personagens desconhecidos²⁴.

As salas apresentam diversos estilos e são de dimensões relativamente reduzidas. A primeira apresenta um tecto que simula ser coberto por um tecido adasmacado e avermelhado, apresentando um friso, a claro-escuro, e é decorada por rosas e outras flores estilizadas. Nos cantos da sala faz-se uma alegoria à pintura: dois pincéis repousam sobre uma paleta e surge-nos um bastão de pintor, que funciona como uma assinatura do pintor.

Numa sala contígua, sobre fundo verde, aparece-nos um profuso e emaranhado de plantas. Numa pequena saleta duas andorinhas sobre um céu nublado parecem fazer jogos de sedução.

Noutra sala apresenta-se um elaborado mundo romano (com alusões a Pompeia). Noutra sala contígua é o mundo etrusco, pintado em tons de cinzento e dourado, que vemos surgir.

A sala seguinte apresenta o mais convencional estilo Luís XVI, num requinte considerável. Por fim temos uma sala neo-árabe, com estuques trabalhados e certamente inspirados no imaginário e na cultura visual do palácio granadino de Alhambra e em toda a tradição romântica do exotismo e do movimento dos revivalismos e das *arts and crafts* Oitocentistas.

Estas sete salas perfazem um circuito, um desfilar de épocas, de estilos, cada uma delas teria uma função específica²⁵, e estariam todas abertas aos convidados nos dias de grandes festas que se realizaram neste palacete, o que facilitaria a circulação, a fluidez, o convívio e os encontros sociais, numa teia de relações, em que se combinavam alianças, casamentos, conspirações e negócios.

As salas fazem citações e alusões ao mundo greco-romano da Antiguidade Clássica, ao estilo francês Luís XVI (tão em voga nos palácios portugueses desta época), e existe, também, como não poderia deixar de ser e como vimos anteriormente, uma sala neo-árabe, que seria, provavelmente, o *fumoir* ou o escritório do dono da casa. O edifício é bem o exemplo dum palacete eclético dos finais do Romantismo.

Mas, talvez os trabalhos mais interessantes deste palácio e claramente românticos se encontrem nas paredes que acompanham os patamares e da escadaria em caracol. Nestas pinturas ultra-naturalistas, que parecem separar-se das paredes e ganhar vida, vemos vistas

idealizadas de Portugal, algumas talvez feitas a partir de pequenos apontamentos do natural, outras talvez de memória. Num destes painéis localizávamos a data de Setembro de 1889, executada sobre a pintura decorativa, que nos permite datar com precisão, a conclusão de todo este conjunto mural.

De um lado vemos uma vista de Sintra com o palácio da Pena e a sua serra ainda pedregosa e sem vegetação, um documento histórico, pintado a fresco, de primeira importância, e que destaca na serra nua, a mole majestosa do palácio do príncipe-consorte alemão²⁶.

Nesta pintura vemos os dotes artísticos de Pereira Cão, que aqui parece ter pintado um cenário para uma ópera verdiana. Não nos podemos esquecer que Pereira Cão foi um dos cenógrafos do São Carlos e que colaborou com os mestres Cinatti e Rambois nos seus inícios de carreira. Daí lhe viria a paixão pela Ópera, pelo canto, mas também de família²⁷, pois o seu pai, em Setúbal, cantava em festas e saraus privados da elite aristocrática, burguesa e comercial, da cidade do Sado.

Noutra parede vemos uma vista de Braga, com o escadório do Bom Jesus, cidade que Pereira Cão, aliás, conhecia muito bem e onde já estivera por diversas vezes para satisfazer outras encomendas e onde voltaria repetidamente²⁸.

Acompanhando estes cenários quase operáticos, vemos aves e flores de que Pereira Cão era um exímio especialista, como pequenos pássaros, cisnes, cegonhas, avestruzes e faisões, papagaios e catatuas, aludindo ao período da estada no Brasil da família Alves Machado.

Este é, sem dúvida, um dos melhores e inspirados trabalhos decorativos de Pereira Cão, que pode, nesta encomenda, fazer desfilar os estilos que dominava e que seriam certamente do agrado do seu opulento encomendante. A encomenda teria sido bastante livre e Pereira Cão ter-se-á divertido, como fazia habitualmente, a satisfazer este riquíssimo novo aristocrata. Nas imediações viria a pintar, na Avenida da Liberdade, o palacete da Baronesa de Samora Correia (demolido para se construir o edifício modernista do cinema São Jorge); o palacete de José Félix da Costa²⁹; o palacete de Cipriano Calleya³⁰; na Rua do Salitre, os palacetes Sampaio e Ribeiro Ferreira (demolidos mais tarde); ou o palacete do Conde de Fontalva (António Ferreira dos Anjos), na zona do Príncipe Real, assim como também o palacete Ribeiro da Cunha.

Amigo de Cinatti (1808-1879)³¹, Rambois (c. 1810-1882), Columbano (1857-1929), Malhoa (1855-1933), Alfredo Keil (1850-1907), Júlio de Castilho (1840-1919), Eduardo Coelho (1835-1889), Robles Monteiro (1888-1958) e tantos outros. O circuito artístico português era reduzido, num país onde toda a elite se conhecia e que não tinha ainda nos finais do século XIX, alcançado o número de 4 milhões de habitantes.

De boca em boca, recomendado primeiro pelos seus pares, depois pelos seus clientes,



Ilustração 7
Pormenor do tecto da Sala Luís XVI. Pereira Cão, 1889.



Ilustração 8
Vista do Palácio da Pena. Pintura mural da escadaria do Palacete Alves Machado. Pereira Cão, 1889.

Ilustração 9
Pormenor decorativo do mural da escadaria do Palacete Alves Machado, fazendo claras alusões à estada brasileira da família Alves Machado.
Pereira Cão, 1889.

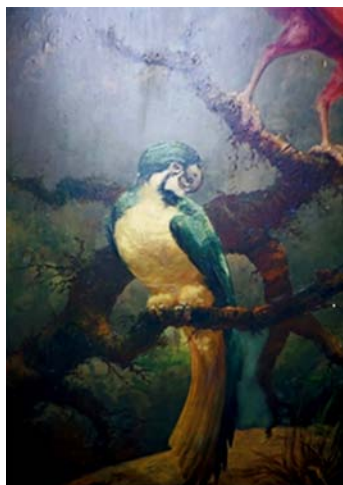


Ilustração 10
Pormenor (flores ultranaturalistas) de um mural da escadaria do Palacete Alves Machado.
Pereira Cão, 1889.



a sua fama foi num crescendo, num agrado fácil e num País com um reduzido número de pintores-decoradores.

Moda e prática recuperada na segunda metade de Oitocentos, possibilitava também aos artistas viverem com um razoável conforto, pois a pintura de cavalete nem sempre se vendia, e o circuito de galerias, exposições e colecções era parco. Nem sempre Pereira Cão ficou a salvo de dificuldades, tinha alma e excentricidades de verdadeiro artista, era pai de trinta e dois filhos de dois matrimónios (catorze do primeiro casamento, dezoito do segundo), que muitas alegrias, desgostos, atribulações e preocupações lhe deram³².

Entre a pintura decorativa (a fresco e têmpera), a cenografia, as tabuletas pintadas, os carros alegóricos³³ e a azulejaria, Pereira Cão deixou-nos uma obra vastíssima, que ultrapassa facilmente os mais de cem edifícios, e que infelizmente não tem recebido a devida atenção de académicos e historiadores.

Agora que uma nova geração de historiadores está a chegar, na senda do trabalho valioso de outras anteriores, as artes decorativas começam a ocupar o seu merecido lugar. O século XIX português não pode ser plenamente entendido apenas através da pintura de cavalete, escultura, urbanismo, arquitectura, ou coleccionismos. É tempo dos historiadores contemporâneos deixarem de ser tão ou mais preconceituosos do que aqueles que criticaram por serem académicos, no sentido menos feliz da expressão. Se todos nos fecharmos nos nossos campos e só considerarmos o Modernismo, os Modernismos e o Pós-Modernismo interessantes e passíveis de serem estudados, estaremos a perder uma parte considerável do pano mental, social e cultural do País onde nascemos, crescemos, vivemos e queremos continuar a viver. E sem o século XIX não se pode entender com propriedade o século XX!

ÁRVORE GENEALÓGICA ABREVIADA DA FAMÍLIA DE PEREIRA CÃO

Último quartel do século XVIII

Manoel de Oliveira ♂ **D. Joana de Oliveira**
Sines Setúbal

António Luís da Costa ♂ **D. Francisca Rosa das Chagas**
Major e Governador da
Fortaleza de S. Filipe,
Setúbal. Participou na
Legião Portuguesa à
Rússia.

José Maria Pereira
Setúbal, Freguesia de Santa Maria da
Graça 1804;
Lisboa, Freguesia de Santos-o-Velho,
1888.
**Militar (Apoiante de D. Miguel) e
posteriormente construtor civil em
Setúbal.**

D. Rosalina de Jesus Costa
Lisboa, Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda, 1809;
Setúbal

José Maria Pereira Júnior (Pereira Cão)* ♂
Setúbal, Freguesia de São Julião, 1841;
Lisboa, 1921.
Cenógrafo, pintor-decorador e pintor azulejista.
**Primeiro casamento: 14 filhos, entre eles
o historiador João Manuel Esteves Pereira.**

D. Maria de São José do Carmo Esteves
Palmela

D. Adelaide Maria da Conceição Coelho Sousa
Lisboa
Segundo casamento: 18 filhos

José Estevão Caccella de Victoria Pereira ♂
Leiria, 1877;
Lisboa; Freguesia de Alcântara,
Rua da Junqueira nº 200, 1952.
Coronel, cartógrafo e pintor ceramista.

Maria Adelaide de Sousa Pereira
Lisboa, Freguesia de Santos-o-Velho, 1887;
Lisboa; Freguesia de Alcântara, 1959

Maria Adelaide de Victoria Pereira ♂ **Francisco Ribeiro Freire de Oliveira Santos**
Lisboa Cartaxo
Cartaxo Lisboa
**Pintora e directora fundadora da
Biblioteca Municipal
de Marcelino Mesquita, Cartaxo.**
Com descendência...

*Por saber ser descendente da família de Diogo Cão, José Maria Pereira Júnior, adoptou o nome Pereira Cão, como nome artístico. Uma das suas filhas, D. Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria Pereira, foi convidada durante as festas da Exposição do Mundo Português, em 1940, a desfilar num cortejo histórico como representante e descendente da família do navegador Diogo Cão.

¹ Corresponde ao número 66 da Rua do Salitre e é, desde 1989, a sede da Fundação Oriente (ocupa os números 62 a 66 desta mesma artéria lisboeta). Actualmente este edifício encontra-se à venda, e pode ser consultado no site da Sotheby's Portugal. Desejamos que o edifício, que se encontra bastante bem conservado, se mantenha nas mãos de quem o saiba manter e lhe saiba dar valor.

² Alves Machado tinha a sua firma na Rua do Hospício, nº 26, no Rio de Janeiro. Casou com D. Antónia Bernarda Dolores Rodríguez.

³ No Porto construiu também uma residência sobre a qual podemos cf. Paula Torres Peixoto - *Palacetes de Brasileiros no Porto (1850-1930), Do Estereótipo à Realidade*. Porto: Edições Afrontamento, Março 2013, pp. 156-183. Viveu também no Hotel Francfort, na cidade do Douro, durante cerca de quarenta anos.

⁴ Afonso Zúquete - *Nobreza de Portugal e do Brasil*, 1984, Vol. segundo, pp. 266-67. O título de Visconde foi-lhe dado por Decreto de 15-5-1879.

⁵ *Idem*. Por Decreto de 18-6-1896.

⁶ Nas Memórias do Marquês de Lavradio, afirma-se que ofereceu ao Rei D. Carlos, para que o monarca não tivesse qualquer tipo de privação, 10 000 libras; ao Imperador D. Pedro II, já no exílio, ofereceu 500 libras e ao monarca D. Manuel II, também já expatriado, 500 libras para a ajuda e manutenção da sua Casa e lifestyle.

⁷ A sua filha, Maria Celestina Alves Machado, casou com o escritor e artista José Júlio Gonçalves Coelho (Porto, 1866; Gaia, 1927).

⁸ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues - *Portugal, Dicionário ...*, Vol. V, pp. 635-638.

⁹ O seu sobrenome artístico foi criado com base na genealogia do pintor, que sabia descender do navegador Diogo Cão. Ao pintor foi apenas colocado o apelido paterno – Pereira – e como era homónimo do seu pai, foi-lhe acrescentado o “Júnior”, tal como era habitual no século XIX. Também não lhe colocaram o apelido de sua mãe – Costa. E assim, tal como o próprio refere numa carta manuscrita, “para me distinguir dos muitos Juniores que por aí há, a partir de agora sou Pereira Cão”. Uma das suas filhas mais novas, Maria Adelaide de Sousa Pereira (Lisboa, 1887-1959), foi convidada durante a Exposição do Mundo Português, em 1940, para desfilar num cortejo histórico como descendente da família de Diogo Cão. Sobre o mesmo tema, cf. Miguel Leal - *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2007, Vol. 1, p. 9.

¹⁰ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Idem*, p. 635.

¹¹ Sobre o mesmo pintor vide Vítor Serrão e José Meco - *Palmela Histórico-Artística, Um Inventário do Património Artístico Concelhio*. Câmara Municipal de Palmela: Edições Colibri, 2007, p. 165.

¹² *Ibidem*, p. 635.

¹³ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, p. 638.

¹⁴ Vide Pedro Bebianio Braga - Os Carros dos Centenários ou as Rodas do Desejo. In *Arte Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 382 e 385.

¹⁵ Vide *Centenário do Marquez de Pombal. Programma*, Lisboa, Typographia Universal, s.d., p. 2.

¹⁶ Vide Capítulo 2.4. “Victoria Pereira, Discípulo e Continuador”, pp. 85-98. In Miguel Leal, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão e a Pintura Decorativa em Portugal*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

¹⁷ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues - *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols.,

Vol. V, pp. 635-638.

¹⁸ Vide Bernardo J. Ferrão- *A Quinta da Costeira em Oliveira de Azeméis: um Santuário Mariano e Residência Episcopal Oitocentista com Relevante Valor Arquitectónico e Histórico-cultural*, s/d e também A. Nogueira Gonçalves - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro, Zona Norte*, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1981, p. 130.

¹⁹ Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, Vol. V, pp. 635-638.

²⁰ Francisco Augusto de Oliveira Feijão (1850-1918), foi um dos médicos particulares do Rei D. Carlos. Comprou em finais do século XIX a vasta propriedade da Quinta da Mafarra (na Azóia, arredores de Santarém) à família Ribeiro de Oliveira Freire, e contratou o pintor Pereira Cão para pintar as salas deste palacete. Vide Oliveira Feijão, Augusto - *Portugal Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edição João Romano Torres, 1904-1915, Sete Vols., Vol. 2, 1907.

²¹ Sobre a azulejaria praticada por Pereira Cão, vide António Caldeira Pires - *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, p. 296; Francisco Xavier de Ataíde Oliveira - *Monografia de Estói (A Vetusta Ossonoba)*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, Cap. XI, “O Jardim de Estói”, pp. 105-106; José Meco - *Azulejaria Portuguesa*, Col. Património Português. Lisboa: Bertrand Editora, 1985, pp. 79 e 84; Marcus Binney (texto) e Manuel Pedro Rio Carvalho (int.) - *Casas Nobres de Portugal*. Lisboa: Difel, 1987, pp. 112-114; Norberto de Araújo - *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Ed. Vega, 1992, Liv. III, p. 62; Hélder Carita e Nuno Calvet, - *Os Mais Belos Palácios de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1992, pp. 252-255; Luísa Arruda - *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 64;

²² Nasceu em Setúbal em 1839. Trabalhou sob a direcção de Cinatti e colaborou mais tarde com Pereira Cão, de quem era conterrâneo. Foi professor na Escola Industrial Afonso Domingues, onde teve como aluno Francisco Augusto Flamengo. As suas principais obras são: o tecto da Igreja dos Mártires, em Alcácer do Sal, pintando a tela a óleo; a pintura a fresco da capela privada, do Colégio de S. Francisco, em Setúbal, a fresco; foi também pintor de cavalete, especializado em naturezas-mortas e especialista em restauro de obras antigas. Participou na preparação do pavilhão português da Exposição Universal de Paris de 1900. Faleceu em 1927.

²³ Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues - *Dicionário Portugal*, Vol. V, p. 636. Afirma José Amado Mendes na *História da História em Portugal séculos XIX e XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp. 216 e 217: “(...) João Manuel Esteves Pereira (1872-1944) adquiriu uma sólida formação escolar, tendo frequentado a Academia de Belas-Artes de Lisboa, o Instituto Industrial e Comercial da mesma cidade e o Curso Superior de Letras, que concluiu em 1896. (...) Esteves Pereira não era somente um erudito, coleccionador de dados, mas também um historiador infatigável. Por isso, o seu célebre *Portugal. Dicionário histórico* ..., em muitos aspectos ainda não envelheceu, continuando a ser, para certos temas e autores, de consulta imprescindível. Nem sequer outras obras de referência, publicadas posteriormente – *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Verbo, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* e *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão, o tornaram dispensável. De certo modo, o *Dicionário*... de Esteves Pereira pode considerar-se precursor do dirigido por Joel Serrão – tendo presente que os separa cerca de meio século, embora, de modo algo surpreendente, o autor do *Portugal, Dicionário histórico* ... não conste do *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão”.

²⁴ A sensação é que esta pintura foi posteriormente restaurada e adulterada, não evidenciando a mesma qualidade de todas as restantes pinturas deste palácio.

²⁵ Hoje em dia, sem mobiliário de época, constituem os gabinetes de trabalho da Fundação Oriente.

²⁶ Esta pintura parece um cenário de Opera e faz lembrar outras pinturas do palácio das Necessidades, onde colaboraram Cinatti, Rambois e Pereira Cão em conjunto.

²⁷ Pereira Cão procurará, mais tarde, dar uma educação musical aos seus filhos, e pelo menos duas das suas

filhas se destacaram como cantoras amadoras, e frequentadoras na sociedade Academia de Amadores de Música, ao Chiado: Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria Pereira (Lisboa, Santos-o-Velho, 1887; Alcântara, 1959) e Hermengarda de Sousa Pereira, ambas chegaram a dar récitas, actuar em festas de caridade e gravar discos.

²⁸ Em Braga pintaria o palacete do Largo do Carmo, e várias igrejas.

²⁹ Os dois irmãos Félix da Costa eram seus amigos pessoais.

³⁰ Este edifício foi até há pouco tempo o Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas.

³¹ Vide Joana Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra*, Tese de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, II Vols., policopiada. Este trabalho é fundamental para conhecer o trabalho de Cinatti enquanto arquitecto. Não contempla, contudo, o estudo da pintura decorativa da sua autoria, ou a produção enquanto decoradores da conhecida dupla Cinatti & Rambois.

³² No final da sua vida vivia num vasto apartamento, na Travessa de S. Domingos, na Baixa pombalina, pegado à Igreja de São Domingos, e mais tarde sede da conhecida casa comercial e armazém Braz e Braz. Pereira Cão, encontra-se sepultado em jazigo de família, no Cemitério dos Prazeres, ao lado da sua segunda mulher, filha (1887-1959), genro, o coronel e pintor Victoria Pereira (1877 -1952) e netos.

³³ Os carros alegóricos foram realizados para o Tricentenário de Camões e para o Centenário de Pombal.

BIBLIOGRAFIA

AAVV - *Guia de Portugal. Estremadura, Alentejo, Algarve*. Vol. II. Lisboa: Edição da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927.

AAVV - *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vols. V, VI e XXI. Lisboa – Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, s.d.

AAVV - *Arte Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ARAÚJO, Norberto de - *Peregrinações em Lisboa*. Liv. III. Lisboa: Ed. Vega, 1992.

ARRUDA, Luísa - *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

BINNEY (texto), Marcus e CARVALHO, Manuel Pedro Rio (Intr.) - *Casas Nobres de Portugal*. Lisboa: Difel, 1987.

CARITA, Hélder, CALVET, Nuno - *Os Mais Belos Palácios de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1992.

Centenário do Marquez de Pombal. Programma. Lisboa: Typographia Universal, s.d.

ESTEVES PEREIRA, João Manuel, RODRIGUES, Guilherme - *Portugal, Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Vol. V, Lisboa: Edições João Romano Torres, 1904-1915, pp. 635-638.

FERRÃO, Bernardo J. - *A Quinta da Costeira em Oliveira de Azeméis: um Santuário Mariano e Residência Episcopal Oitocentista com Relevante Valor Arquitectónico e Histórico-cultural*. s.n., s.d.

FIGUEIREDO, Rute - *Arquitectura e Discurso Crítico em Portugal (1893-1918)*. IHA, Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

Idem - *Monte Olivete Minha Aldeia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

GONÇALVES, A. Nogueira - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro, Zona Norte*, Lisboa: Aca-

demia Nacional de Belas-Artes, 1981.

LEAL, Joana Cunha - *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa, 1997. Tese de Mestrado em História de Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa.

LEAL, Miguel Montez - Cinatti, Rambois e Pereira Cão e a Pintura Decorativa do Palácio Angeja-Palmela no Paço do Lumiar. In *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 18-19, 2005-2006, págs. 195-207, © UNED.

Idem - Pereira Cão e a Pintura Decorativa da Cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa. In *Revista Ar 6*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.

Idem - *A Pintura a Fresco entre dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /Universidade Nova de Lisboa, 2006. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /Universidade Nova de Lisboa, policopiada.

Idem - *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às vésperas da República, (1851-1910)*. Lisboa, 2014. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, (aguardando defesa).

Idem - *Manini e Pereira Cão. Cenografia e Pintura Decorativa no Palácio da Bolsa do Porto*. Comunicação apresentada no II Congresso “O Porto Romântico” na Escola das Artes, CITAR, Universidade Católica Portuguesa, 12 de abril de 2014 (a publicar este ano).

MAIA, Maria Helena - *Património e Restauro (1825-1880)*, IHA- Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri, Lisboa, 2007.

MECO, José - *Azulejaria Portuguesa*. Coleção Património Português. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.

MENDES, José Amado - *História da História em Portugal séculos XIX e XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde - *Monografia de Estoi (A Vetusta Ossonoba)*. Porto: Companhia Portuguesa Editora. Capítulo XI, “O Jardim de Estói”, pp. 105-106.

PAMPLONA, Fernando - *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Vol. III. Lisboa: Oficina Gráfica Limitada, 1957.

PAXECO, Fran - *Setúbal e as Suas Celebidades*. Oficinas S. N. de Tipografia, 1931.

PAXECO, Óscar - *Roteiro do Tríptico de Luciano*. Lisboa: Neogravura, Lisboa, 1957.

PEIXOTO, Paula Torres - *Palacetes de Brasileiros no Porto (1850-1930), Do Estereótipo à Realidade*. Porto: Edições Afrontamento, Março de 2013.

PIRES, António Caldeira - *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

SERRÃO, Joel - *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1991.

SERRÃO, Vítor, MECO, José - *Palmela Histórico-Artística, Um Inventário do Património Artístico Concelhio*. Câmara Municipal de Palmela. Lisboa: Edições Colibri, 2007

TANNOCK, Michael - Portuguese 20th century Artists. In *A Biographical Dictionary*. West Sussex: Phillimore & Co. Ltd., 1978.

ZÚQUETE, Afonso - *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Vol. II, 1984.

Palavras-chave

Amazônia,
Belém,
Belle-époque,
arquitetura,
memória

Keywords

Anmazonia,
Belém,
Belle-époque,
architecture,
memory

Resumo/Abstract

A função social das decorações e seus ornatos dos palacetes na Belle-époque da Amazônia

Durante o “Ciclo da Borracha” na Amazônia Brasileira no final do séc. XIX e início do XX, as transformações ocorridas em Belém do Pará colocam em pauta a necessidade de estabelecer sinais de identidade e distinção entre seus moradores, que indiquem visualmente os seus lugares sociais através de delicadas construções particulares na cidade de Belém, conhecidos como Palacetes, síntese de grandes obras de arquitetura do período que ficou conhecido como a *Belle-Époque* amazônica.

São construídos edifícios imponentes com variados materiais sofisticados e importados, apresentando elementos decorativos que emolduram as janelas e fachadas. É de extrema importância discutir e acelerar o debate envolvendo as práticas ornamentais e o contexto sociocultural da cidade de Belém, procurando lançar um novo olhar sobre a cidade que, analisando a função social destes ornatos e suas relações de forças confirma que a arte visual urbana promove uma educação estética através da sensibilização do olhar.

Amazonian Palacetes and its architectures embellishments social function during the so called Brazilian “Belle-Époque”

During the so called “Rubber cycle” that happened in the Brazilian Amazon at the end of the 19th century and beginning of the 20th, several social changes happened in Belém do Pará, requiring from the society a way to establish signs of identity that would allow a distinction between its inhabitants. That was achieved by the construction of private buildings, known as *Palacetes*, and would symbolize the big architecture constructions from this period that became well known as the Amazonian *Belle-Époque*.

Several buildings were constructed with diverse sophisticated imported material, showing decorative elements that would frame windows and front of buildings. It is very important to bring up and expedite discussions about those ornamental traditions and its social-cultural context, looking for a new overlook through the city that when analyzing the social function of those ornaments, will confirm that the visual urban art promotes an esthetical education through the view.

Rosa Arraes. *Licenciada em artes plásticas, especialista em Conservação e Preservação do Patrimônio Histórico, Mestre em História - (Universidade Federal do Pará) com ênfase em História Social da Arte na Amazônia, técnica na área de Conservação e Restauração de Acervos de Museus, com ênfase Conservação Preventiva, Pesquisa, manutenção e sustentabilidade de museus e edifícios. Professora História da Arte. Membro do Conselho Internacional de Museus Comité Internacional de Conservação (ICOM-ICC).* rosaarraes@hotmail.com

A função social das decorações e seus ornatos dos palacetes na *Belle-époque* da Amazônia

Rosa Arraes

1. BELÉM DO PARÁ: UMA METRÓPOLE EM CONSTRUÇÃO

A cidade de Belém do Pará foi palco de grandes transformações estéticas nas primeiras décadas do século XX, dando vida ao estilo que ficou conhecido como a “Época da Borracha”, iniciada devido ao grande desenvolvimento ocorrido na região graças a este produto, proporcionando um dos maiores surtos da economia brasileira.

A exploração do látex da matéria prima recém-descoberta era bastante desconhecida no resto do mundo, porém, com um potencial de utilidades sem limites e imensamente lucrativo para as possibilidades que o mercado internacional possuía. O norte do Brasil sofreu então uma alucinação da fortuna inesperada. Uma nova ordem econômica fora estabelecida possibilitando importantes fatos em nossa história regional, baseados principalmente na espetacular modernização da capital paraense.

Para implantar esta modernização e as mudanças exigidas pelas elites da época, foi necessária a intervenção do intendente Antônio José de Lemos (1898 – 1911), que teve como principal desafio estabelecer uma nova proposta urbanística para a cidade. A proposta deveria abranger não apenas na urbe, mas também os hábitos e costumes da população. Seu desafio era o de transformar a cidade em uma representação parisiense, uma “Petit Paris”. Aos olhos de Antônio Lemos e em nome do progresso, era preciso reordenar e especializar os espaços de modo que atendesse ao novo gosto da ascendente elite, mostrando aos investidores estrangeiros que visitavam Belém, ou aqui vinham estabelecer seus negócios, que esta cidade, além de bonita, era segura em relação à salubridade e saneamento, e também culta, pois por aqui passariam as mais diversas modalidades e linguagens artísticas da época.¹

Era inevitável, portanto, saber que todas essas mudanças deveriam ter um modelo eficiente para atender às novas demandas; era urgente uma modernização da capital, entretanto, ela deveria ser acompanhada de um ar europeu, haja vista os intercâmbios culturais intensos com a França e Portugal que exigiam um estilo estético capaz de acompanhar as tendências europeias. Por isso, em todo processo modernizador que a cidade recebeu, foi adotado o modelo europeu, semelhante ao das cidades europeias.

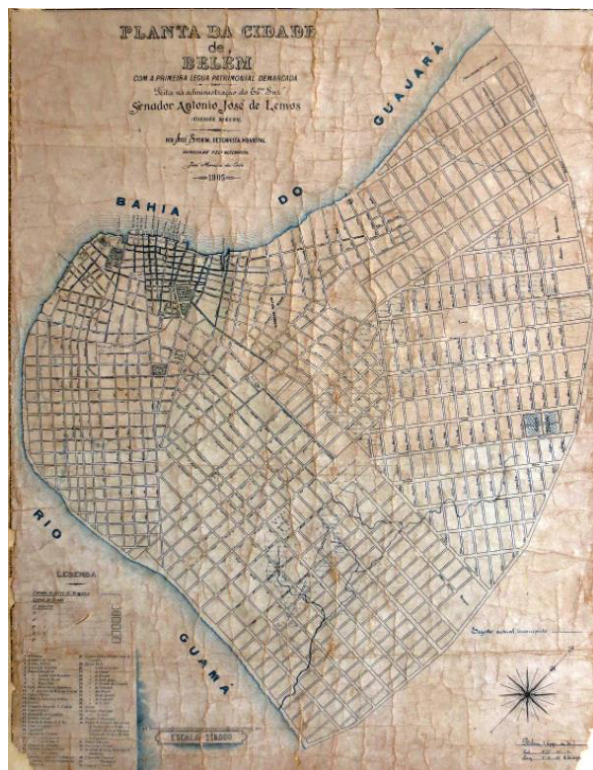
A área comercial fora asseada e embelezada, pois lá se encontravam as grandes casas aviadoras, os bancos e as lojas com artigos considerados sofisticados, produtos que em sua maioria eram vindos da Europa e eram consumidos avidamente pela elite. A nova classe alta econômica, com destaque para os seringalistas, escolheu a cidade de Belém como base de suas atividades. O novo padrão de urbanismo que Antônio Lemos traz para Belém é posto em prática com a ajuda de um grupo de competentes engenheiros e arquitetos formado por Nina Ribeiro, Francisco Bolonha, Palma Muniz, Filinto Santoro, João Coelho, José Sidrim, Lúcio Freitas do Amaral, Frederico Martin, Domingos Acatauassu Nunes, Miguel Ribeiro Lisboa, entre outros sendo, que alguns deles possuíam pós-graduação na Europa.²

Ilustração 1
Planta da Cidade
de Belém - 1900.

José Sidrim.

Ilustração 2
Album Comercial-
reprodução
gráfica da
Casa Pekin
no Centro
Comercial de
Belém

Com base na planta de 1886 feita por Nina Ribeiro, o grupo desenvolveu um plano para Belém que culminou com a planta de 1905 (Ilustração 1)³, desenhada por José Sidrim. Essa planta projetou avenidas, ruas e bairros inteiros em espaços onde só haviam florestas e áreas alagadas. Comparada à planta atual, no que concerne a 1ª Légua Patrimonial, o plano de Lemos continua inalterado até os dias atuais no que se refere ao centro financeiro e também o de consumo, luxo e divertimentos.



Uma das maiores preocupações da intendência da época era referente ao processo de embelezamento. O calçamento das ruas obedeceu a uma distribuição criteriosa em relação aos revestimentos, desde os paralelepípedos de granito nas principais avenidas até os de asfalto nas vias que circundavam o Teatro da Paz, para que o barulho “não perturbasse os assistentes das funções daquela casa de espetáculos”, de acordo com o registro do próprio administrador. É importante ressaltar que, ao lado desses melhoramentos, a Intendência estabeleceu medidas rigorosas para quem destruísse o calçamento da cidade, como se observa na Lei de nº 178, de 11 de março de 1898.

Os costumes e gostos europeus transformaram-se em símbolos desta gente que circulava pelos teatros, cafés, livrarias e pelas ruas pavimentadas e arborizadas da cidade, mesmo que isso representasse um impacto nos hábitos e costumes das camadas que estavam à margem desse próspero comércio da borracha. Portanto, o francesismo invadira Belém juntamente com o portuguesismo ⁴, como uma mistura característica de muitas residências.

O requinte dos produtos era um fator que distinguia seus compradores e os colocavam em uma condição de sofisticação e de bom gosto. Por isso, estes produtos eram oferecidos em grande proporção nos jornais e catálogos, conforme nos mostra o anúncio da “Casa Pekin” especializada em importar produtos como louças, porcelanas, cristais de Sévres, candelabros, lustres, tapetes persas, tecidos, chapéus e móveis. Assim como outras casas de aviamento importavam alimentos, como biscoitos e *champagne* franceses, vinagre português, manteiga inglesa, além de máquina de costura e uma lista imensa de produtos, muitos dos quais considerados supérfluos mas que faziam a exigente burguesia sentir-se como em uma cidade européia, apesar da maioria da população não possuir dinheiro sequer para comprar alimentos básicos para a sua sobrevivência.

Um novo cenário estava posto para os usuários da cidade, vias muito mais largas, passeios públicos, diversos edifícios públicos foram erguidos para oferecer maior conforto ao exigente público. Para fins de suprir com os novos hábitos requintados da população emergente, foram construídos prédios luxuosos como os cafés, as lojas de artigos importados diretamente da Europa.⁵

Entre todos os grupos de profissionais que por ali desembarcavam, havia um em que a sociedade dirigia um tratamento mais especial: os artistas do pincel. Esses profissionais faziam com muito orgulho a divulgação das exposições de Benedito Calixto, Antônio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Fernandes Machado e vários outros. Esses artistas não tinham dificuldade alguma para encontrar um lugar para fazer a exposição de suas obras, pois havia grandes galerias de pintura. Eles também conseguiam vendê-las com muita facilidade, pois o povo era culto e sensível e dava às obras de artes a devida importância. E para seus palacetes era impossível não ter uma pintura de um grande mestre.

Ilustração 3
Cartão Postal da
Av. Generalíssimo
local em que
passava o bonde
e cenário do tunel
de mangueiras de
Belém.
disponível [http://
pt.wikipedia.
org/wiki/
Ficheiro:Belem_Antiga_04.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Belem_Antiga_04.jpg).



“O horizonte amazônico descortina o cenário criado pelos excedentes dos lucros da borracha, o verdadeiro palco das praças ajardinadas, ricos palacetes, grandes boulevares, local ideal para passeios em trajes finamente confeccionados a moda francesa ou encomendados diretamente de Portugal Londres ou Paris. Ao fundo, a poucos metros da calçada em pedra portuguesa, o rio que de tão grande parece mar, leva o caboclo em sua canoa. Na cabeça apenas o chapéu de palha e na bolsa alguma farinha de mandioca para alimentar os seus”. A descrição que nos permitimos imaginar seria perfeitamente possível no cotidiano de Belém do Pará em finais de oitocentos, início do século XX, e ilustra de que maneira se deu a experiência da modernidade na Belle Époque amazônica.

A vida em Belém é relativamente tão barata como nas capitais européias e para a alimentação encontra-se tudo quanto se pode obter em qualquer das grandes capitais do mundo, quer nos artigos nacionais quer nos estrangeiros, inclusive frutas e legumes de climas frios em câmaras frigoríficas.⁶

Na Amazônia, o reencontro com o cosmopolitismo se dá por meio da inclusão do território no mercado mundial através da exportação da borracha, durante a *Belle-Époque*,

assentada sobre um período de paz no ajustamento do pensamento liberal e na adoção de novos modos e costumes, tendo Paris como a sua máxima referência. A expressão na verdade era desconhecida pelos que vivenciaram a época de efervescência cultural e ruptura com os antigos costumes, ela só seria utilizada com frequência no ocidente, a partir da eclosão da primeira guerra mundial, sob uma perspectiva saudosista. Da mesma forma, os que definem na contemporaneidade o período de fausto alcançado por Belém em Finais de oitocentos e início do séc.XX, o utilizam para evocar a modernidade de uma maneira saudosista.

A Natureza encontrada nos espaços públicos passou a ser empregada no projeto de Belém Moderna como um sinônimo de paisagismo urbano, que também incluía a vegetação, ajardinamento, arborização e calçamento dos espaços urbanos de Belém, sendo a principal característica das praças e Jardins belenenses, as barreiras interpostas que os isolavam do âmbito público. Os Jardins não tinham portas, mas entradas obedecendo ao moderno plano civilizador dos jardins sem grade, concebido e posto em prática, no Brasil pela intendência de Belém⁷. A arborização urbana de Belém corresponde talvez ao ponto mais alto de valorização da rua, que quando sanadas as necessidades (calçamento, iluminação, água e esgoto), passou-se à valorização do lugar com o plantio de exemplares arbóreos. A introdução do jardim lateral e frontal no lote urbano de uso residencial iria corroborar a valorização da rua e do espaço público urbano.

Ao findar o século XIX, as ruas da capital paraense – ou pelo menos as de maior importância e próximas aos casarios e palacetes dos mais ricos – estavam calçadas, iluminadas, percorrida pelos bondes e por vezes arborizadas e ladeadas por casas com jardim. Os bondes marcaram um novo uso e uma maior valorização para os lugares por onde passavam, permitindo ligações mais rápidas entre lugares distantes estabelecendo uma clara divisão entre áreas residenciais e áreas de trabalho. O primeiro tipo inaugurado foram às linhas de bondes a vapor no ano de 1869 e, no ano seguinte, as primeiras linhas de bondes com tração animal. Em 1883 já existiam 30 km de linhas, entre bondes a vapor ou com tração animal⁸.

2. A ARQUITECTURA E OS SEUS ORNATOS NA CIDADE

Durante o “Ciclo da Borracha” na Amazônia Brasileira surgiram delicadas construções particulares na cidade de Belém, que ficaram conhecidos como Palacetes. Seus proprietários eram ricos comerciantes, políticos e milionários da época. Seus nomes identificavam os imóveis por eles construídos: Pinho, Faciola, Bolonha, Montenegro, Virgílio Sampaio, Carlos Bricio da Costa, Vitor Maria da Silva e muitos outros que, pela insensibilidade e

especulação imobiliária foram alguns demolidos. Nos salões desses palacetes muitas vezes eram decididos o futuro político e econômico do Município e do Estado, além de ser o “palco” do que havia de melhor na vida social paraense. Neles aconteciam suntuosos saraus, recitais, bailes, jantares e os mais sofisticados eventos da sociedade belenense. Eles são uma síntese das grandes obras de arquitetura do período que ficou conhecido como a *Belle-Époque* amazônica.

Apareceram, então, casas com frontispícios trabalhados e altos por intermédio de embasamento, seguindo o costume europeu dos porões de arranjo da carvoaria e da calefação. Em Belém, serviam para assegurar a ventilação necessária ao resguardo dos pisos de madeira em tabuado corrido sobre barrotes.

Uma grande parte das casas residenciais de Belém obedece ao academicismo francês da fachada e a certas concepções da Arquitetura Portuguesa e poderiam ser vistas na Avenida Nazaré, Avenida Governador José Malcher (antiga São Jerônimo), Avenida Magalhães Barata (antiga Independência), Braz de Aguiar, Generalíssimo Deodoro, 16 de novembro e por toda a cidade, algumas com soluções tropicais bastante interessantes como são as de varandas laterais, jardins e quintais arborizados por árvores frutíferas, caracterizando construções muito sólidas chamadas de eruditas, revelando o ecletismo europeu na arquitetura regional. Geralmente as fachadas são neoclássicas, os frontispícios trabalhados apenas no cenário de frente e a cobertura se esconde por detrás de altas e trabalhadas platibandas que aparecem sob a forma de frontões. Foram também extensamente utilizados os recursos de azulejos nas fachadas, platibandas com balaústres coríntios e estatuetas ou figuras de pinha nos altos das fachadas, sempre em cerâmica produzidas por fábricas de cerâmicas Portuguesas ou Francesas⁹.

Desta forma, na capital paraense, estes palacetes se revelaram como a própria expressão de modernidade e bom gosto de seus proprietários, o que claramente indicava a sua condição social, tornando-se uma prática comum para a nova e rica burguesia da borracha mostrar-se através de suas casas, e foram em sua maioria batizadas com os nomes de seus proprietários ou da família, o que revelava uma autoafirmação da condição burguesa desta família em relação aos demais moradores¹⁰. E lhes davam uma condição visualmente distinta em suas decorações e ornatos obtinham-se padrões que destacavam ainda mais estas moradias e tiveram relações com outros sistemas decorativos como os dos ferros e doam objetos de interiores residenciais, inclusive aqueles artesanais como a renda e o bordado. As ressonâncias formais garantiram uma comunicação efetiva entre conjuntos de práticas sociais aparentemente distantes. As afinidades formais estavam claras até mesmo no vocabulário comum utilizado, como o uso

recorrente de termos como “rendilhados” e “bordados”¹¹.

Como exemplo destas construções, temos o Palacete em estilo Fiorentino, antiga residência do Governador Augusto Montenegro (Avenida Governador José Malcher com Generalíssimo Deodoro)¹², e o Palacete Bolonha, (esquina da vila Bolonha); tipos de mansões híbridas que obedecem a regras portuguesas e estilo de casa de fazenda brasileira, um corpo central em dois andares rodeado de varanda com gradis de ferro, lembrando remotamente pela solução um templo grego primitivo, com exceção da construção do Palacete Pinho, na Rua Dr. Assis, este construído na pura tradição portuguesa de casarão assobradado, mas com um certo toque francês, e azulejos nas paredes externas. Aparentando no Jardim de entrada uma residência Francesa¹³.

Os fazendeiros que exploravam a matéria-prima nos seringais da Amazônia eram também pessoas abastadas que, em virtude do lucro fácil e abundante, recorreram ao luxo para serem vistos, principalmente com objetos sofisticados e de difícil aquisição. Foram eles que mandaram vir do estrangeiro não só os projetos de arquitetura para construção de



Ilustração 4
Palacete do Dr. Augusto Montenegro
Museu da Universidade Federal do Pará

suas casas, mas as próprias casas, muitas vezes trazidas completas, desde os tijolos ingleses, os lampiões belgas, até às mobílias francesas. Foi um luxo esplendoroso influenciado pelas correntes artísticas europeias do final do século XIX e início do XX¹⁴.

A estrutura do estuque com seus arabescos em altos e baixos relevos propiciaram um jogo formal de cheios e vazios e as funções de arremate, finalização e ornamentação, numa clara mostra da visualidade moderna dessa forma e de acordo com esse imaginário, era criada não apenas por meio das reformas urbanas e dos novos hábitos, mas também através de uma forma especial de representar visualmente este proprietários, que estarão emoldurados nas janelas e portas de seus palacetes, registrados muitas vezes nesse exato momento, condensado num espaço e tempo precisos, aliados aos registros o uso da Ilustraçãoografia, que se constituirá como o meio tecnológico capaz de representar visualmente esse momento fugaz de experiência da modernidade.

As rápidas transformações ocorridas na cidade de Belém e a formação da cidade durante a *Belle-Époque* colocam em pauta a necessidade de estabelecer sinais de distinção e de identidade entre seus moradores, sinais esses capazes de, visualmente, indicar seus lugares sociais. É por esta via que se pode indagar sobre o lugar dos ornamentos de fachada e o seu modo de funcionamento na dimensão visual na cidade de Belém em plena época da Borracha.

As indústrias da segunda Revolução Industrial atingiram um estágio evolutivo nunca dantes visto no curso da história econômica. Sua diversificada e intensa produção modificou substancialmente a concepção dos mercados. Os avanços científico-tecnológicos proliferaram-se na calda da revolução que apresenta a construção de uma fisiologia social renovada pelo espírito do tempo. Este tempo de ruptura, que tem na sua gênese a queda do Antigo Regime, incide diretamente na reinterpretação do grau de desenvolvimento da sociedade ocidental e acaba por assistir à ascensão da classe burguesa, proclamada como a “legítima herdeira da cidade”, ou melhor, da “cidade moderna”, dotada de inúmeros equipamentos urbanos, objetos, usos e costumes associados à modernidade.

3. O PALACETE

Com a finalidade de acelerar o debate sobre os aspectos visuais que ficaram marcantes através da arquitetura da cidade de Belém, ressalto agora a influência que os palacetes tiveram como destaque de moradias desse período. É possível dizer que os Palacetes eram as casas almeçadas para enobrecer o projeto de modernização urbana de Belém, aonde se sobressaíam principalmente por sua volumetria numa área residencial de casas térreas harmonizadas por seus gabaritos parecidos. Suas construções se individualizavam também

por utilizarem um altíssimo padrão de luxo nos seus exemplos de construção, mas, acima de tudo, estas casas pertenciam às famílias da elite paraense que contratavam arquitetos para atender aos seus anseios na construção de uma casa modernamente bela.

As inovações eram as mais ousadas. Estas construções foram, sem dúvida, a expressão máxima da arquitetura burguesa, tornando-se uma referência de requinte para as classes menos afortunadas, construídas nas avenidas por onde circulavam os bondes e o maior número de pessoas com o claro objetivo de serem vistos. Suas fachadas se destacam pelo seu caráter sofisticado de altíssimo padrão construtivo, com ornamentos como azulejos portugueses pintados a mão, elementos arquitetônicos em ferro fundido, peças com pinturas marmorizadas, pedras nobres e principalmente os estuques ornamentos amplamente utilizado nas fachadas principais, apresentando elementos decorativos de toda a forma: emoldurando as janelas com guirlandas de flores, figuras humanas, orgânicas de diferentes tipos e em forma de painéis, onde se observa a presença de anjos e ninfas projetando um cenário mitológico, além das composições de frisos, cornijas, fitas, cariátide, cabeça de leão, volutas e balaustradas¹⁵.

Os objetos decorativos e os ornatos destes Palacetes se propagaram na cidade de Belém e a sinalizaram visualmente com suas fachadas, com a gama de materiais e elementos decoração dos mais diversos que aqui estão e que vieram dos mais distantes lugares do mundo, patrocinados pelo apogeu do Ciclo da Borracha, quando a elite local conectará Belém com o que havia de mais moderno e sofisticado no mundo (Sarges M. d., 2001).

Neste texto, em especial, focarei no palacete Bolonha, edifício que se tornou propriedade da Prefeitura Municipal de Belém/Fumbel e no momento está sendo estudado para em breve se tornar um “museu casa”, dada a clara percepção do destaque que ele se impõe do tecido urbano da cidade a partir de sua volumetria e seus ornamentos de fachada, nos dias de hoje.

O Palacete Bolonha e sua vila são um dos maiores exemplos da intensa urbanização de Belém no período da borracha, ao final do século XIX e início do século XX. Por volta de 1905, o engenheiro Francisco Bolonha iniciou a construção do Palacete que lhe serviu de residência e da vila onde moravam outros membros da família. A construção do Palacete Bolonha ocorreu, segundo relatos familiares, à promessa e testemunho de amor de Francisco Bolonha a sua esposa, Alice Tem Brink Bolonha, que não queria deixar a capital do país, o Rio de Janeiro e vir morar em Belém do Pará¹⁶.

Construído com os diferentes materiais utilizados na época, tem um estilo eclético, claramente demonstrando o conceito de preocupação das elites locais com o luxo e com o belo citados anteriormente. É possível encontrar elementos *art-nouveau*, neoclássicos,

Ilustração 5
Palacete Bolonha: vista
do cruzamento da Av.
Governador José Mal-
cher com a Passagem
Bolonha, as fachadas
marcam os pavimentos
com suas respectivas
funções.



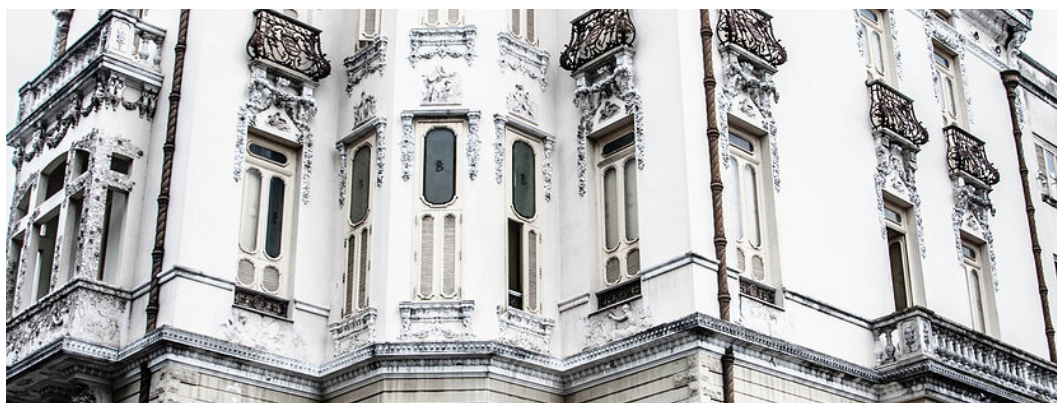


Ilustração 6

Pormenor da fachada do Palacete Bolonha, onde podemos ver ornatos e elementos visualmente distintos.



Ilustração 7

Balcão com Janelas completamente ornadas pelo estuque

Todas as imagens são de autoria e propriedade da autora, exceto a Ilustração 3, que foi retirada da Internet, e encontra-se em domínio público.

góticos e barrocos, sendo a cobertura feita à “la Masard”, com telhas pintadas de forma a proporcionar um bonito jogo de cores à distância.

Francisco Bolonha nasceu em Belém do Pará, em 22 de outubro de 1872. Iniciou seus estudos na mesma cidade, mas cursou Engenharia na Escola Politécnica, no Rio de Janeiro. Em 1900, visitou a França e foi bastante influenciado pela arquitetura parisiense¹⁷

As rápidas transformações acontecidas na cidade de Belém terão como acréscimo o uso dos estuques, utilizados com todo o seu repertório na decoração e no revestimento de fachadas, empregados subjetivamente com a finalidade de estabelecer uma comunicação simples e pura, transmitindo ideias, sentimentos e informações que influenciaram culturalmente o meio, fazendo assim uma interação entre homem e sociedade. Com o impulso do uso destes subsídios nas fachadas dos palacetes em Belém, e possível perceber um novo olhar para a arquitetura, possibilitando uma manifestação dos observadores com deferência ao “bom gosto” destes proprietários face à população da cidade que serão incentivados ao cultivo destes elementos, dando um cunho “artístico e elegante” a essas casas, corroborando, nos aspectos da valorização destes edifícios e permitindo que estes ornamentos agreguem valores particulares, colocando em pauta a necessidade de se estabelecer através da visualidade destes ornatos os sinais de distinção desta sociedade. Tudo isso incentivara o consumo de diversos repertórios deste material artístico nas casas de Belém, fundamental para a valoração destas famílias na coletividade.

O Palacete Bolonha, um dos principais edifícios representativos desta época, possui o estuque que, conforme já foi levantado, possui em seus aspectos construtivos e estéticos os elementos visuais que ornamentam e sinalizam esta Belém da *Belle-Epoque*. Nos interiores, principalmente nas áreas sociais, o estuque é aplicado principalmente de forma a apresentar ambientes esteticamente equilibrados e visualmente decorativos. É por esta via que se pode indagar sobre o lugar do ornamento e o seu modo de funcionamento na dimensão visual da sociedade da época (Lima, Janeiro de 2008). Embora os vários estilos pudessem coexistir nos estuques de uma mesma edificação, era habitual que os mesmos fossem selecionados para a composição dos tetos e paredes, atendendo à função específica a que era destinada cada divisão. Por conseguinte, não se podem classificar os estuques do Romantismo como simplesmente ecléticos sem se perceber que esse ecletismo subordinava-se a regras de bom gosto. Os revivalismos adotados não impediam que novas formas e novas soluções emergissem, as quais quase deixaram de ser usadas no século XX. Portanto, os estuques de Belém do Pará que possuem características de estuques portugueses constituem uma imagem da arquitetura da cidade e merecem ser estudados e valorizados como tal.

É possível afirmar que a exclusão das camadas mais baixas da população se dá em par-

te porque essa fatia da sociedade não deixa de circular no centro da urbe, muitas vezes desafiando o poder público e perambulando sem ocupação, transgredindo as leis e promovendo, segundo as autoridades e jornais da época, *algazarras* e *badernas*. Essas considerações são encerradas por uma espécie de jogo de “resistências” e adoção de padrões comportamentais proveniente de culturas exógenas, mas que convergem, ou melhor, fundem-se com o modo de vida regional e atuam num local privilegiado a “cidade”¹⁸.

CONCLUSÃO

Este trabalho busca um novo olhar sobre a cidade, ou seja, o estudo da Iconologia, procurando demonstrar que a arte visual urbana promove uma educação estética através sensibilização do olhar. Para Erwin Panofsky (1983) a iconologia é, sem dúvida, um dos melhores métodos de pesquisa oferecidos pela história da arte. Enquanto a iconografia se prestaria à explicitação do tema de uma obra de arte, a iconologia seria capaz de fornecer o significado deste tema, isto é, construir um discurso capaz de apresentar a história daquele tema.

Panofsky explica que o que diferencia a iconografia da iconologia é que a primeira é um método analítico e a segunda, sintético. Panofsky entende que a iconografia é uma prática de erudição por excelência, trata-se de catalogar, examinar e descrever a ocorrência de certos elementos visuais, sendo acima de tudo uma disciplina descritiva. A iconologia, no entanto, se caracteriza como um método histórico que tem por objetivo realizar uma síntese dos dados obtidos por uma análise iconográfica. Não são todas as obras de arte que se adequam à análise iconológica, acredito inclusive que não existe uma utilidade para a pesquisa da arte contemporânea, mas nas obras de arte cujo conteúdo é a cultura do mundo antigo, a mitologia ou a religião, a iconologia é sem dúvida, um dos melhores métodos de pesquisa oferecidos pela história da arte. A iconologia é capaz de fornecer o significado deste tema, isto é, construir um discurso capaz de apresentar a história relacionada ao tema.

A discussão que proponho neste estudo caminha no sentido de acelerar o debate envolvendo as práticas ornamentais e o próprio contexto sociocultural da cidade de Belém à época da construção de tais monumentos, no sentido de não apenas identificar tais elementos estéticos e as técnicas de execução, mas principalmente a função social destes ornatos em relação as perspectivas de poder que se estabelecia através dos aspectos visuais da cidade.

As cidades sempre estiveram intrinsecamente ligadas às imagens visuais. Seus elementos estruturais – edificações, monumentos, traçados, praças - que compõem o espaço urbano são parte constitutiva desta visualidade, sendo a cidade do presente tradicionalmente já apreendida pelos urbanistas através de imagens visuais - plantas, desenhos, mapas e

fotografias, permitindo apreender esta visualidade maior que comporta o urbano. Sobre a cidade existente, esses profissionais constroem um discurso, projetando a cidade do futuro. Da mesma forma, a cidade do passado pode ser lida através das imagens que restaram, sejam estas fotografias, obras de arte, monumentos ou desenhos e fachadas que permaneceram no tecido urbano.

A mudança, principal objeto da história, pode ser mais bem apreendida através das imagens urbanas. Mesmo que as fontes escritas possam dar conta de narrativas sobre a cidade, pode-se perguntar se é possível fazer uma história do urbano que abdique das fontes visuais. Ao contrário do texto escrito, que necessita da imaginação mental, a imagem visual é acessível ao olhar, permitindo observar a cidade tal como em um passeio que se possa fazer na cidade do presente. Por outro lado, a visibilidade da cidade, seja em suas imagens do passado ou do presente, pode conter a ilusão de que tudo está à mostra ou que o que se vê corresponderia à realidade. Incluir as imagens visuais nos estudos sobre a cidade não implica buscar uma correspondência literal entre o que se observa e o que foi, mas significa considerá-la.

Não obstante as evidências arquitetônicas e urbanísticas, as elites amazônicas tiveram boa parte dos grandes sonhos e fantasias inconclusas com a queda vertiginosa dos preços da borracha no mercado internacional e a eclosão da 1ª Guerra Mundial em 1914.

Decorrido cerca de um século, os remanescentes arquitetônicos da *Belle Époque* amazônica são as resistentes testemunhas que sobrevivem ao potencial apagamento da memória coletiva, com a transformação contínua da paisagem de nossas grandes cidades. Todavia, inegavelmente o fausto dessa época, efêmera ou não, estabeleceu as bases de consolidação ao longo do século XX de uma das maiores metrópoles da Amazônia, a cidade de Belém do Pará.

NOTAS

¹ Museu de Arte de Belém - *Antonio Jose de Lemos: A resignificação do Mito*. Belém do Pará. Rosa Arraes (Org.) Belém-Prefeitura Municipal de Belém-PMB-Fundação Cultural do Município de Belém-FUMBEL/Museu de Arte de Belém. MABE - Catálogo de Exposição. In Antônio José de Lemos: Uma ligação vivida no presente eterno, pp.19-25.

² SARGES M. de Nazaré - Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1911). 1 ed Belém-Pará: Paka-tatu, 2001.

³ Museu de Arte de Belém- *Antonio Jose de Lemos: A resignificação do Mito*. Belém do Pará. Rosa Arraes (Org.) Belém-Prefeitura Municipal de Belém-PMB-Fundação Cultural do Município de Belém-FUMBEL/Museu de Arte de Belém -MABE- Catálogo de Exposição, 96p.-Pg6.

⁴ Forma que Leandro Tocantins, explica a quantidade de objetos vindos de Portugal principalmente

relativos ao partido das residências e suas fachadas em Azulejos Portugueses..

⁵ “Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas figurinos, o mobiliário, as roupas, mas também as notícias sobre peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer as estéticas tudo consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de Prestigio”(SARGES,. Belém: riquezas produzindo a belle-époque, 1870-1911 p.13)

⁶ CRUZ, Ernesto. As Obras Públicas do Pará. Belém: Imprensa Oficial, 1967.

⁷ SEGAWA Hugo, Ao Amor do Público: Jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP,1996.

⁸ CRUZ, Ernesto. As Obras Públicas do Pará. Belém: Imprensa Oficial, 1967

⁹ SOARES, Karol Gillet- *As formas de Morar na Belem da Belle Epoque(1870-1910)* Orientador Geraldo Martires Coelho-Dissertação apresentada no PPGHIST-Universidade Federal do Pará-2008.

Museu de Arte de Belém- Antonio Jose de Lemos: A resignificação do Mito. Belém do Pará. Rosa Arraes (Org.) Belém-Prefeitura Municipal de Belém-PMB-Fundação Cultural do Municipio de Belém-FUMBEL/Museu de Arte de Belém –MABE- Catálogo de Exposição –In 96p.-Pg6

¹⁰ Museu de Arte de Belém- *Antonio Jose de Lemos: A resignificação do Mito.* Belém do Pará. Rosa Arraes (Org.) Belém-Prefeitura Municipal de Belém-PMB-Fundação Cultural do Municipio de Belém-FUMBEL/Museu de Arte de Belém –MABE- Catálogo de Exposição, p. 6.

¹¹ SOARES, Karol Gillet- *As formas de Morar na Belem da Belle Epoque(1870-1910)* Orientador Geraldo Martires Coelho-Dissertação apresentada no PPGHIST-Universidade Federal do Pará-2008.

¹² Construção edificada em 1904, Pág.118. Álbum *Belém da Saudade: A Memória de Belém no inicio do século em Cartões-Postais*, Secult 1996. 157p.

¹³ CRUZ, Ernesto. As Obras Públicas do Pará. Belém: Imprensa Oficial, 1967.

¹⁴ SARGES M. de Nazaré Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1911). 1 ed. Belém-Pará Paka-tatu, 2001.

¹⁵ DERENJI, Jussara da Silveira. Arquitetura Eclética no Pará. In: FABRIS, Annateresa(org.) - *Ecletismo na Arquitetura*. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1987.

¹⁶ LOBATO, Célio Cláudio de Queiróz , *Palacete Bolonha - Uma promessa de amor / Célio Cláudio de Queiroz Lobato*, Euler Santos Arruda, Aurea Helyette Gomes Ramos. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2005.

¹⁷ Idem. pag-41-42

¹⁸ MARANHÃO, Haroldo - Pará, Capital: Belém. Belém: Supercores, 2000.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo - *História da Arte como história das cidade*. [trad. Pier Luigi Cabra]. 3ed. São Paulo : Martins Fontes,1995.

BASSALO, Célia C. - *O art nouveau no Pará*. Belém: Grafisa 1984

BELÉM da Saudade - *A Memória de Belém no inicio do século em Cartões-Postais*. Secult 1996.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emílio Odebrecht, 1994, 3 vols.

BRAGA, Theodoro - *Apostilas de História do Pará*. Belém : Offic. do Inst. Lauro Sodré, 1916.

BOURDIEU, Pierre - *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- CORREIA, Telma de Barros - *A Construção do habitat moderno no Brasil -1870-1950*. São Carlos: RiMa, 2004.
- CRUZ, Ernesto - *As Obras Públicas do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1967.
- DERENJI, Jussara da Silveira - Arquitetura Eclética no Pará. In: FABRIS, Annateresa (org.) - *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1987.
- Idem - *Arquitetura do Ferro: memória e questionamentos*. Belém: CEJUP,1993.
- Idem - A Seleção e a exclusão no meio urbano: reformas do fim do século XIX em Belém do Pará. In: D'INCAO, Maria Ângela (org) - *A Amazonia e a crise da Modernidade*. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 1994.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de - A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: de Theodoro Braga. In *Nossa História*. Rio de Janeiro, Vol. 1, n.12, 2004, pp. 22-26.
- Idem - *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. São Paulo: Unicamp, 2001. Tese de Doutorado.
- GUIMARÃES, Verônica Paiva - *Palacete Bolonha: Uma Casa Européia na Floresta Tropical*. Rio de Janeiro. UFRJ/FAU,1998.
- LIMA, Solange Ferraz de - *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo, 1870-1930*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- LOBATO, Célio Cláudio de Queiroz - *O Plano Urbano de Antônio Lemos – A Planta de Belém de 1905*. 127 f. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional – IPPUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- MARANHÃO, Haroldo. - *Pará, Capital: Belém*. Belém: Supercoros, 2000.
- MEIRA, Octávio - *Memórias do quase ontem*. Rio de Janeiro: RJ: Lidador Ltda, 1976.
- Museu de Arte de Belém- *Antonio Jose de Lemos: A ressignificação do Mito*. Belém do Pará. In Rosa Arraes (Org.) – Belém - Prefeitura Municipal de Belém-PMB-Fundação Cultural do Município de Belém-FUMBEL/Museu de Arte de Belém –MABE- Catálogo de Exposição 96p. 2014. Belém-Pa
- PANOFSKY, Erwin - *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 83.
- PALMEIRA, Amassi - Francisco Bolonha: O Arquiteto da Amazônia. In *Encontro Nacional da Construção*, 11.,1993, Belém.
- Revista da Semana*, Belém, 30.04.1921.
- JATAHY Sandra Pesavento, História, memória e centralidade urbana , *Número 7 - 2007*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, mis en ligne le 5 janvier 2007, référence du 2 avril 2007, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document3212.htm>
- SEGAWA Hugo - *Ao Amor do Público: Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP,1996
- SANTOS, Carlos Correia - *Grandes Paraenses / Francisco Bolonha*, A 115.
- SARGES M. de Nazaré - *Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1911)*. 1 ed. Belém-Pará: Paka-tatu, 2001
- SILVERMAN, Debora - *Art Nouveau in Fin-de-Siècle*

TOCANTINS, Leandro - *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Belo

DOCUMENTOS OFICIAIS (ÁLBUNS E RELATÓRIOS)

BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. Lemos). *Álbum de Belém*: 15 de nov. de 1902. Paris: P. Renouard, 1902.

CACCAVONI, Arthur. *O Pará Comercial*, 1900.

LEMONS, Antônio. *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1900.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1902.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1903.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1904.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1905.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1906.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1907.

– *O Município de Belém*: Relatório apresentado ao Conselho Municipal. Belém: Tipografia A. Silva, 1908.

PARÁ, Governador (1901-1909: A. Montenegro). *Álbum do Estado do Pará*. Paris: Chaponet





EQUIPAMENTO MÓVEL

Sala de visitas do
Palacete Mendonça,
Arquitecto Ventura Terra,
1902, Lisboa

Palavras-chave
interiores,
adereços,
têxteis,
aristocracia
portuguesa,
gosto

Keywords
interiors,
household
furnishings,
textiles,
Portuguese
aristocracy,
taste

Resumo/Abstract

Ecos de hábitos e usos nos inventários: os adereços têxteis nos interiores das residências senhoriais lisboetas seiscentistas e setecentistas

Contanto que em Portugal pouco se tenham promovido as produções têxteis autóctones de excelência, nem por isso os seus habitantes deixaram de apreciar e investir na aquisição de adereços mais ou menos sumptuosos, de procedência variada. Independentemente da origem e qualidade dos artigos, a integração em primazia destes objectos nos acervos patrimoniais afigura-se transversal por toda a sociedade e transparece tanto por via das extensas listagens de bens com as mais diversas finalidades arrolados nos inventários, como pelo facto de, amiúde, os mesmos sobressaírem, sob o ponto de vista quantitativo e até valorativo, em relação a outro tipo de objectos artísticos, também elencados.

O presente estudo discute a utilização profundamente enraizada dos adereços têxteis nos hábitos vivenciais dos portugueses, e por consequência, a sua representatividade nos recheios domésticos das grandes casas senhoriais lisboetas, durante os séculos XVII e XVIII.

Echoes of habits and practices in inventories: textile furnishings in the interiors of Lisbon stately homes from the 17th and 18th centuries

Although in Portugal there are few examples of textile products of excellence, the portuguese have allways cherished and acquired more or less luxurious household furnishings from different origins. These kind of objects have a constant presence in the inventories of assets, transversal to all classes, excelling in quantity as well as in valutive terms over other artistic goods.

The present paper discusses the deeply rooted use of household textile furnishings in portuguese daily habits and therefore its significance in the interiors of the great manor houses from Lisbon during the 17th. and 18th. centuries.

Maria João Ferreira. *Doutora em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2011) é investigadora integrada do Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - Universidade dos Açores, onde presentemente desenvolve um projecto de investigação pós-doutoral intitulado Entre a utilidade e o deleite: o património têxtil na Casa de Bragança (séculos XVI-XVIII), na qualidade de bolsreira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/ BPD/76288/2011).* mjoaopferreira@gmail.com

Ecos de hábitos e usos nos inventários: os adereços têxteis nos interiores das residências senhoriais lisboetas seiscentistas e setecentistas

Maria João Ferreira

INTRODUÇÃO

Contanto que em Portugal pouco se tenham promovido as produções têxteis autóctones de excelência, nem por isso os seus habitantes deixaram de apreciar e investir na aquisição de adereços mais ou menos sumptuosos, de procedência variada. Independentemente da origem e qualidade dos artigos, a integração em primazia destes objectos nos acervos patrimoniais afigura-se transversal por toda a sociedade e transparece tanto por via das extensas listagens de bens com as mais diversas finalidades arrolados nos inventários, como pelo facto de, amiúde, os mesmos sobressaírem, sob o ponto de vista quantitativo e até valorativo, em relação a outro tipo de objectos artísticos, também elencados.

Pese embora as constatações mais óbvias e o impulso que os estudos correlativos aos interiores portugueses conheceram nos anos mais recentes¹, permanece ainda por apurar e compreender a real importância e protagonismo da componente têxtil na construção dos ambientes residenciais em Portugal no período Moderno. O implemento de investigações em torno da especificidade que constitui o tema dos têxteis nos interiores carece de uma análise autónoma, aturada, de âmbito cronológico e social alargado, que muito poderá contribuir para uma melhor compreensão da relação dos portugueses com os têxteis e do seu contributo no respectivo modo de estar e de habitar. À semelhança de outros campos no domínio das artes decorativas móveis, como o mobiliário, a ourivesaria ou a cerâmica, os adereços têxteis perfilam-se como verdadeiras infra-estruturas materiais da vida quotidiana, cujas opções adoptadas reflectem índices de conforto e de civilidade, interesses artísticos, tendências do gosto e, por inerência, de consumo, comportamentos sociais, entre tantos outros aspectos que não cabe aqui desenvolver.

Na presente fase em que se encontram os estudos concernentes aos adereços têxteis nos interiores residenciais portugueses durante o período Moderno, não é ainda possível discutir o assunto em termos gerais. Por esse motivo, e como o título aponta, o presente estudo procura tão-só alertar para a utilização profundamente enraizada dos adereços têxteis nos hábitos vivenciais dos portugueses e, por consequência, para a sua representatividade nos recheios domésticos das grandes casas senhoriais lisboetas, durante os séculos XVII e XVIII. Nesse sentido, elegemos como principal *corpus* documental de referência o conteúdo de um lote de cerca de 40 inventários de bens patrimoniais pertencentes, na sua maioria, a nobres titulares do reino, localizados e transcritos, em grande parte, pela equipa do projecto *A Casa Senhorial*. Partindo da premissa que a hierarquia e a diferença social eram matrizes essenciais das representações e das práticas das pessoas no Antigo Regime², presume-se que, pelo menos até meados do século XVIII, os proprietários dos bens inventariados analisados constituíam o agregado social melhor posicionado para adquirir e investir nesta componente. Por inerência, do mesmo modo se infere que o estudo do acervo patrimonial em foco propicia uma amostragem elucidativa do que até então enformava o mais reputado leque de escolhas e acerca das tendências de aquisição mais sofisticadas.

Garantidamente incompleto, o presente estudo deve ser entendido, antes de mais, como um ponto de partida para investigações às quais pretendemos dar prossecução no futuro. Acreditamos que, através da identificação das principais tipologias adoptadas assim como do reconhecimento do respectivo perfil técnico-material e funcional, da proveniência e do tipo de vivência que os enforma, em conjugação com outros indicadores se poderá, ulteriormente, aferir quais as opções têxteis preponderantes e, por inerência, as sensibilidades e inclinações do gosto da sociedade aristocrática da capital do reino neste domínio.

1. OS ADEREÇOS TÊXTEIS NOS INTERIORES

Na continuação de uma já longa tradição, que remonta pelo menos aos finais da medievalidade, apenas os objectos de ouro e prata e as jóias precedem os adereços têxteis na ordem de registo nos inventários, testemunhando, assim, a manutenção da sua elevada reputação e valor económico. Mesmo a partir de meados do século XVIII, quando se assiste a uma clara tendência para a maior banalização dos adereços têxteis e, em simultâneo, ao crescente investimento na aquisição de novas e diversificadas tipologias materiais, a roupa da casa mantém-se bem posicionada, ainda que tenda a partilhar ou mesmo a ceder o lugar aos relógios e à pintura, por exemplo. Tal valorização decorre justamente do estatuto que sempre acompanhou os têxteis, mesmo às portas de Oitocentos, na dupla qualidade de

indispensáveis infra-estruturas do dia-a-dia e incontornáveis formas de entesouramento, de salvaguarda para o futuro³. Apesar destas reservas flexíveis de capital serem *grosso modo* conotadas com os metais preciosos, como Nuno Luís Madureira observa, um damasco ou uma toalha branca são de igual modo aceites e equiparados aos fios de ouro no mercado da usura, especialmente aqueles melhores, em seda. Tanto assim que, ainda no último quartel do século XVIII, no comércio particular de bens em segunda mão, uma colcha de cetim nova podia valer entre 30 e 50 mil reis, o equivalente, segundo o mesmo historiador, a um ano de renda numa casa bastante aceitável⁴.

Não surpreende, portanto, que a informação compulsada concernente ao domínio têxtil abunde na documentação, apesar de o seu conteúdo oscilar tanto ao nível da quantidade como dos detalhes fornecidos. Dotados de intensas paletas cromáticas e, bastas vezes, elaborados segundo complexos programas técnicos e plástico-iconográficos, os adereços têxteis comportam uma série de vantagens, em comparação com outras manifestações artísticas, na medida em que promovem, com grande eficácia e a custos relativamente moderados, cenários acolhedores, requintados e faustosos, protegem do frio e do calor ajudando a estabilizar a temperatura ambiente, são com facilidade transportáveis e de boa manutenção. Por todos estes motivos, a roupa da casa, de incontestadas competências ornamentais e utilitárias, marca presença obrigatória nos interiores domésticos senhoriais, segundo uma enorme versatilidade funcional, em concordância com toda uma série de práticas quotidianas, como a alimentação, a higiene, o descanso, o convívio ou a representação social.

Numa tentativa de identificar as principais tipologias morfológico-funcionais registadas nos inventários compulsados e detectar possíveis contextos de utilização e indícios de mudanças de hábitos no arco cronológico em análise, procedemos à sistematização das designações adoptadas. No total contabilizámos cerca de 30 vocábulos, excluindo aqueles que apontam para variantes estritamente dimensionais dos mesmos objectos, como sucede com os tapetes e tapetões. O reconhecimento de tal diversidade motivou o seu agrupamento em seis categorias, tendo em consideração o domínio funcional e o modo como os artefactos eram empregues, a saber: 1) a roupa da cama, no qual se incluem os colchões, lençóis, colchas, godrins, cobertores, almofadas e travesseiros; 2) os têxteis de mesa, na qual se integram os panos de cobrir a mesa, panos de bufete, toalhas e guardanapos; 3) os têxteis que revestem o chão, representados pelos tapetes, esteiras e alcatifas; 4) os panejamentos usados suspensos, sobretudo, em articulação com paredes e vãos como sucede com os reposteiros, panos de armar, panos de raz, armações da cama, pavilhões, cortinas, dosséis, sanefas e sobreportas; 5) os espécimes conotados com o acto de sentar e em estreita conexão com o mobiliário de

assento, dos quais importa assinalar os lambéis, as capas de cadeiras e os cochins; 6) por fim, as tendas e barracas, muitíssimo bem representadas no património de Fernão de Sousa de Castelo-Branco Coutinho e Meneses, 10º conde de Redondo⁵ que, em final de vida (†1707) detinha, pelo menos, 8 exemplares de tamanho e qualidade variável⁶.

Curiosamente, o léxico elencado permanece, na globalidade, constante entre os inventários mais antigos e os mais recentes ainda que, em algumas situações, certos objectos caíam em desuso, e outros, com características e funções que se presumem afins, possam acumular mais do que uma designação ou, com o passar do tempo, sofrer alterações ao nível da respectiva nomenclatura. Bons exemplos desta situação são os cobertores e cobertas, que apreendemos como sinónimos de um mesmo objecto, porventura também ele coincidente com os denominados panos de cobrir camas, recorrentemente arrolados, ou ainda as sanefas que, pelo último quartel do século XVIII, tomam a designação específica de bambolinas. Este é, para nós, um aspecto com duplo interesse, na medida em que esta regularidade projecta um modo de habitar que, embora se adequa à sociedade dos séculos XVII e XVIII, há muito que havia sido definido e cultivado. A fixação deste universo material, numa versão mais completa vocacionada para propiciar uma maior comodidade e, por inerência, de um vocabulário correspondente, afigura-se em sintonia com a afirmação da Idade Moderna e o confronto dos portugueses com outras formas de estar e de conforto difundidas pelo Renascimento e pela epopeia ultramarina, como Zurara tão bem ecoa na sua *Crónica da Tomada de Ceuta*⁷ empreendida em 1415.

Colateralmente, a conservação deste vocabulário ao longo do tempo, confirma a manutenção, até muito tarde, de modelos vivenciais assentes na preponderância dos têxteis, ao nível da apropriação, modelação e organização do espaço interior doméstico. Nestes arquétipos de ascendência mediterrânico-islâmica implementados no país desde a Idade Média, sobretudo a Sul do Tejo, a estruturação e uma certa caracterização dos sub-espacos da casa depende, acima de tudo, dos elementos ornamentais que lhe são apostos e não da decoração de carácter arquitectónico e escultórico que subjaz à concepção espacial mais erudita, de matriz romano-helénica⁸. O que se traduz em edificações com interiores de volumetrias simples e regulares, desprovidos de ornatos os quais, segundo Carrère quando da sua passagem por Portugal em 1796, se afiguravam mais consentâneos com as casas vulgares do que com os edifícios com a categoria de palácios⁹. Aliás, pela mesma época, William Beckford deixa-nos impressão idêntica a respeito do real palácio de Mafra, ao queixar-se dos aposentos que visita, abandonados e sem mobiliário:

São todos iguais na forma e pouco variam nas dimensões; uma nua identidade geral é o que

prevalece: não há um nicho, não há uma cornija, não há um ornato entalhado a quebrar a fastidiosa uniformidade daquelas paredes brancas e nuas¹⁰.

Mas, a clareza e simplicidade do espaço, por vezes entendidas no passado e na actualidade como sinónimo de austeridade e até de pobreza, para usar a expressão de Hélder Carita¹¹, potenciavam um tipo de vivência radicado na itinerância e na plurifuncionalidade dos espaços, que ainda perdurava no século XVIII, mesmo em centros urbanos como Lisboa. Apesar da tendência para um maior investimento na residência principal, em prejuízo daquelas secundárias (como eram as quintas de recreio), e o reconhecimento de uma gradual variedade de divisões e de especialização funcional da compartimentação interna no decurso de Setecentos¹², estes são aspectos que conhecem eco nos inventários estudados, não só ao nível do mobiliário, como com mais frequência se sublinha na bibliografia¹³, mas também dos têxteis. É comum o arrolamento de objectos de particularidades consentâneas com um tipo de utilização que, embora itinerante ou temporária, nem por isso descarta na sua aparência. Até na documentação cronologicamente mais próxima se distinguem adereços conotados com um uso provisório, ainda que porventura motivado por força das circunstâncias, como foi o terramoto de 1755. É disso testemunho a “*armaçam de damasco cramezim de cama de vento goarnecida de galam lizo de retros da dita cor*”¹⁴ que ficou por morte de D. Joana Tomásia da Câmara, 5ª condessa da Ribeira Grande¹⁵, em 1782.

Atente-se, de igual modo, nos contentores e noutros recursos empregues no transporte e na arrumação dos adereços, mesmo daqueles passíveis de uma utilização mais regular: em meados de Seiscentos, D. João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa (1593-1658) e D. Rodrigo da Câmara (1594-1672), 2º conde de Castelo Melhor e 3º de Vila Franca¹⁶, respectivamente, possuem “*arcas de cama*”, sendo que, no segundo caso, as arcas contêm a “*cama em que [o conde] dorme com seus paramentos de tela*”¹⁷. A mesma estratégia de arrumação perdura pelo século XVIII: D. Luís de Lencastre, 4º Conde de Vila Nova de Portimão (1644-1704)¹⁸ contava no seu palácio de Santos, com “*Trez caixoes de pinho grandes de recolher Armaçoens*”¹⁹ e D. António Luís Caetano de Sousa, 7º conde do Prado e 4º marquês das Minas (1690-depois de 1757)²⁰, dispunha de “*Quatro arcas para goardar camas*”²¹ na sua residência ao Bairro Alto.

Em algumas das habitações é tal a quantidade de objectos acumulados que estes impõem a existência de compartimentos destinados ao seu armazenamento, por vezes, em conformidade com a especificidade dos adereços guardados. No palácio dos Condes de Vila Franca, aos Mártires, a “*casa do fato tinha arcas, e caixoes em que se goarda fato*”, designadamente, o enxoval que “*deixou feito de novo pera o dote da dita sua filha, como era*

*hum leito de pao-santo bronzeado, huns paramentos de chamalote goarnecidos com rendas de prata - E outros paramentos de gram goarnecidos tambem com rendas de prata*²². Na antiga residência dos condes de Óbidos, a S. João de Deus, existiam “*as cazas de armação*” e “*as cazas de esteiras*”, nomenclaturas que não deixam margens para dúvidas quanto à natureza dos adereços que ali se guardavam²³. Não menos sugestiva é a “*Caza do caixão dos colxoins*” existente no palácio dos Arcebispos mandado reedificar pelo Cardeal Patriarca D. Tomás de Almeida²⁴, em Santo Antão do Tojal, onde, além dos expectáveis colchões (10), se guardavam diversos bens, entre eles, cobertores de papa novos, esteiras do Algarve de cama, um caixão de madeira de pinho, mesas de pinho grandes e pequenas, “*humas coadradas e outras redondas*” e duas barras de madeira de pinho com bancos de ferro²⁵.

Consideramos testemunhos paradigmáticos deste *modus vivendi* português, não pela originalidade da solução mas pela sua vigência até tão tarde obedecendo aos mesmos princípios de uma utilização periódica, as armações de parede, montadas e desmontadas em conformidade com os ciclos de frio e calor que sazonalmente se faziam sentir. Como Marieta Dá Mesquita resume:

A escassez de mobílias proporcionou a proliferação de roupagem interior dos compartimentos que, mesmo quando as peças de mobiliário começaram a ser mais variadas e em maior número, não deixou de os cobrir. O recurso aos interiores vestidos, em combinação com os revestimentos de azulejos, constituiu um processo muito português de conferir às habitações a excitação sensorial necessária a uma vivência barroca²⁶.

Apesar da proliferação dos forros das paredes com tecidos conhecer um recrudescimento a partir da centúria de Seiscentos, a cobertura, a título permanente ou temporário, dos muros era uma realidade nas casas opulentas desde a medievalidade, muito em especial, por via das tapeçarias²⁷. Panos de rás avulsos ou em séries temáticas de teor bíblico, mitológico, da história antiga e contemporânea, heráldico, alegórico ou meramente ornamental (representando paisagens e actividades venatórias), conjugados com sobreportas, sobre e entre-janelas constituíam um dos principais indicadores de *status* e riqueza dos seus detentores segundo uma lógica que perdura, até pleno século XVIII, nas grandes casas senhoriais portuguesas.

No entanto, também outro tipo de panejamentos foi sendo utilizado ao longo do tempo na guarnição das grandes superfícies murais das residências dos nobres. São conhecidos alguns conjuntos de panos de armar, como aqueles azuis arrolados no inventário de bens

da quinta de Telheiras de que D. Filipa de Sá, 3ª condessa de Linhares (1542-1618) era proprietária²⁸. Não menos digna de nota seria a “*armação de alcatifas, que erão doze ou treze de cinco, ou mais de queda e se acharião armadas em sua goarda-roupa, cada huma das quais custou sete mil reis, por serem baixas de Inglaterra*”²⁹ que ornamentavam o opulento palácio de D. Rodrigo da Câmara, diante do adro da igreja de Nossa Senhora dos Mártires³⁰.

Mas a menção a armações em suportes tecidos, percepcionadas num sentido de aplicação global, não estritamente confinado à mera suspensão de um ou dois espécimes parece só ganhar fôlego na segunda metade do século XVII - com a vantagem de serem mais baratos que as tapeçarias e permitirem a aposição de outros objectos³¹. Nesse sentido, vale a pena assinalar as duas armações constantes do rol do recheio do palácio do já mencionado conde de Castelo Melhor, diante da ermida de S. Luís³², datado de 1659: uma “*de borcado encarnado e ouro que consta de oito panos quatro sobre-janelas e dous doços e huma largura que tudo tem duzentos setenta e quatro covados e foi vista e avaliada em trezentos mil reis*”³³ e outra “*de borcatel vermelho amarelo e verde que consta de nove panos oito sanefas e duas larguras que todos fazem mais de duzentos covados e foi vista e avaliada em outenta mil reis*”³³. Nem duas décadas mais tarde, chega-nos a notícia de que também os primeiros marqueses de Fronteira usufruem de “*huma armação de veludo fundo de oiro (...) que tem sinco panos e de queda sinco covados e huma coarta e tem duzentos e trinta e hum covados*”³⁴. Pelas dimensões enunciadas entrevê-se que qualquer uma das três armações se coadunava com salas de consideráveis dimensões. Curiosamente, nenhum dos exemplos citados era em damasco, o principal tipo de tecido utilizado com esta finalidade, sobretudo durante o século XVIII, muito apreciado pela sua resistência e pelo ténue brilho com que gerava, de forma uniforme mas nada monótona, cor nos espaços³⁵. De resto, também outros tipos de tecido eram utilizados nas armações como o tafetá e a chita que, pelos anos de 1780, guarneciam duas das salas do palácio dos marqueses de Minas ao Bairro Alto, a primeira, carmezim, e a segunda, “*de chita da India muito fina com ramos azuis e emcarnados chão branco*”³⁶. Embora estes tecidos pintados se afigurem uma opção mais comum na segunda metade de Setecentos e sobretudo adequada para as armações de cama, o exemplo citado não é único; segundo o inventário de bens realizado após a morte de D. António de Melo e Castro, 3º conde das Galveias (1689-1798)³⁷, em 1798, também no Palácio da família, ao Campo Pequeno, existia “*Hum forro de huma каза de chita com sinco banbolinas da mesma com bastante uzo*”³⁸, testemunhando, portanto, uma aplicação já com alguns anos.

Em teoria, quando as armações atingem a maior popularidade, no século XVIII, as mesmas, independentemente de se tratar de tecidos ou tapeçarias, tendem a ser fixadas nas paredes na sua totalidade, em articulação com emolduramentos pintados ou dourados³⁹.

No entanto, nos inventários estudados, uma considerável parte destes agregados é arrolada sem qualquer menção ao respectivo destino - como se de uma colcha ou de qualquer outro adereço autónomo e portátil se tratasse. O que nos leva a pensar que a sua aplicação permanecia cíclica, em muitas das casas.

Na segunda metade de Setecentos as armações têxteis partilham o protagonismo com novas ofertas que emergem no mercado, em especial, os panos e os papéis pintados. Embora os exemplos não abundem, sabemos que, pelo menos, ao tempo do primeiro patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, uma das divisões do palácio da Mitra, a Marvila, apresentava “*as paredes cobertas de pano de enserado pintado com varios paineis e laminas pintadas no mesmo pano*”⁴⁰. Pela década de setenta de Setecentos, o mesmo acontecia no palácio de D. Carlos Carneiro de Sousa e Faro, 1º conde de Lumiares (1710-1775)⁴¹, no sítio de Nossa Senhora dos Prazeres, cuja “*armasão do quarto de baixo e da caza de dentro [era] de panos pintados*”⁴². Já na residência dos marqueses de Minas, anuncia-se a nova moda dos papéis pintados, aquela que se prefigura como uma das principais estratégias cenográficas dos ambientes interiores Oitocentistas: ali se reconhece uma sala e a “4ª cazazinha”, ambas com “*armação de papel amarelo que cobre as paredes*”⁴³, provavelmente a reproduzir, a um preço bem mais convidativo, os damascos amarelos então adoptados nos esquemas decorativos dos quartos mais exclusivos das residências da elite⁴⁴, em alternativa ao tradicional carmezim que dominava os interiores desde a centúria passada.

De resto, importa notar um caso que se crê uma prova viva da manutenção de certas abordagens decorativas de âmbito mais arcaico, todavia excepcional, porquanto aplicada de forma bastante abrangente: referimo-nos ao revestimento em couro que forrava 4 das “casas” do andar nobre, directamente comunicantes entre si, à data da inventariação do recheio do já citado palácio dos Arcebispos, em 1754, numa fase em que a produção de obras e o recurso a este material entrara em declínio. Segundo o inventário - que admitimos ter sido elaborado no Verão atendendo ainda ao pormenor de os respectivos (e os demais) pavimentos, de grandes lajes de mármore róseo⁴⁵, se encontrarem esteirados “*com esteira da terra*” -, as divisões ostentavam “*as paredes todas cubertas de couro dourado*” representando motivos variados “*de varias cores*”: na primeira casa, figuras; na segunda, “*pasaros e ramos*”; a terceira era “*pequenina com as paredes cubertas de couro encarnado e dourado*” e por fim, a última, com “*suas flores*”⁴⁶.

A mesma noção de efemeridade que subjaz à utilização destes conjuntos emerge no tipo de dinâmicas que enformam a “vida” destes artefactos, que em muito ultrapassa as fronteiras de uma utilização estritamente diária ou excepcional, em contexto público ou privado - pese embora a dificuldade em estabelecer, para o período cronológico em apreço,

o limite destes conceitos⁴⁷ - e até, os domínios profano e sacro, uma vez que muitas das casas senhoriais barrocas dispunham de capelas particulares ou de pequenos oratórios, e muitos dos arquétipos eram passíveis de um uso partilhado entre os dois espaços. Por outro lado, a inexistência de uma predeterminação funcional das casas ou assoalhadas (como na actualidade se designam) concorre, em igual medida, para a dificuldade em associar objectos a espaços ou a utilizações específicas, atendendo ao modo avulso como os recheios são, na sua maioria, coligidos - segundo critérios mais sensíveis ao tipo de desempenho ou aos materiais em que os bens são produzidos, do que propriamente em função dos percursos distributivos a que obedece a compartimentação interna a que se associam. De facto, até sensivelmente meados do século XVIII poucos são os documentos através dos quais conseguimos apreender os conteúdos expostos em cada uma das divisões que compõem os interiores das habitações e a ordem a que as mesmas obedeciam em termos sequenciais e operativos⁴⁸. Só a partir de então se assiste a uma maior fixação das funcionalidades das divisões e dos respectivos recheios, não sem que Nuno Luís Madureira alerte para o facto de, na cidade, a casa nobre não obedecer a uma arquitectura interior tipificada: “em primeiro lugar porque há patamares de nobreza, e cada qual tem requisitos próprios; depois porque existem soluções originais, improvisos e adaptações dentro de cada agregado”⁴⁹.

No entanto, é reconhecível todo um conjunto de relações entre as tipologias e entre estas e certas zonas da casa, por via da informação registada acerca dos adereços têxteis, que permite estabelecer vínculos entre si, como seja o recurso a expressões como “do mesmo” ou “irmãs(ões)”: *“doze almofadas de tella branca de matizes de borlas de prata e oiro com hum pano de bufete e dois paninhos do mesmo (...); vinte e quatro almofadas de borcatel verde irmãs do docel atras lançado (...), seis cadeiras de borcatel verde e amarello com pregos lavrados irmãos do docel verde (...)”*⁵⁰. Ao abrigo de uma séria preocupação pela concepção das ambiências, enquanto conjuntos harmónicos, os adereços têxteis constituíam-se como importantes elos visuais de grande unidade cromática, na medida em que não só preponderavam nos interiores como, não obstante a sua tipologia, eram talhados a partir do mesmo suporte e obedeciam a programas decorativos idênticos. Não estranha, por isso, que, por inerência, também a avaliação destes adereços pudesse ser feita em bloco, tendo em consideração o factor agregador que subjaz às diversas componentes têxteis implicadas na ornamentação das divisões. Assim transparece no seguinte *item* constante do inventário de partilhas que se fizeram por morte da primeira marquesa de Fronteira, D. Madalena de Castro⁵¹, em 1673: *“hum aderesso de veludo cramezim que esta na primeira ante-camara fundo de oiro dossel doze almofadas dois panos de bancas hum bofete grande tudo visto e avaliado em sem mil reais”*⁵².

Pelos excertos transcritos, com facilidade se compreende como os dosséis, as almofadas, os estofos das cadeiras, os panos de mesa e de bufete e as “*armações das cazas*” eram coordenados em contextos de maior ostentação e representação, como as salas. O mesmo se verificava nas áreas mais íntimas e reservadas das câmaras, na medida em que os tecidos empregues nas armações e na roupa das camas eram amiúde os mesmos que revestiam outras estruturas de apoio, como as cadeiras, as mesas e até os bufetes, não obstante a conotação destes móveis de pousar com grandes espaços de recepção⁵³. Embora o interesse por este tipo de abordagem possa ter conhecido uma maior disseminação com o advento da centúria de Seiscentos, é certo que as notícias veiculadas por ocasião das festas de casamento de D. Isabel, irmã de D. Teodósio I, 5º duque de Bragança (1505-1563)⁵⁴, com o infante D. Duarte em 1537, nos Paços de Vila Viçosa, acusam já uma séria preocupação pela questão da coerência decorativa ao nível dos interiores palatinos⁵⁵.

Na linha de uma utilização que se apreende tentacular, considera-se igualmente relevante e digna de nota a relação que as componentes têxteis estabelecem com outras manifestações artísticas, muito em particular o mobiliário, como tão bem ilustra a célebre moda de vestir os móveis, em vigor ao longo do período estudado até, pelo menos, à década de 80 de Setecentos. O recurso aos têxteis no revestimento deste tipo de trastes abrange diferentes tipologias e constitui prática assídua, mesmo quando estes gozam já de uma apurada identidade estética e qualidade de execução, em boas madeiras e outros materiais exóticos. Ao abrigo deste gosto, os móveis de assento, de pousar e de repouso são especialmente apreciados em articulação com a aposição de adereços têxteis.

Curiosamente, no contexto da primeira categoria, afigura-se-nos interessante o facto de, entre os 40 inventários compulsados, somente em dois deles encontrarmos a menção específica a lambéis, isto é, os panejamentos listrados que, na tradição medieval, eram usados para cobrir os bancos que então mais profusamente se utilizavam, ao invés das cadeiras, quase inexistentes⁵⁶. Como é sabido, as cadeiras, mais do que sinónimos de luxo, prefiguravam-se como elementos de distinção social reservados às mais altas hierarquias, pelo que a sua vulgarização se processou a um ritmo lento, ao qual não foi alheio o enraizado hábito de sentar em almofadas sobre estrados. Assim, no primeiro documento, datado de 1618, realizado na sequência da morte de D. Filipa de Sá, viúva do Conde de Linhares, encontra-se um total de dez lambeis, sendo que três deles, nas cores azul e verde, “*foram avaliados em mil e quinhentos reis e por tanto se venderam na feira*”⁵⁷. A menção ao local de venda onde o objecto foi transaccionado, presumimos que na feira da Ladra - onde, pelo menos, desde o século XVI se comerciavam roupas da casa em segunda mão⁵⁸ -, alerta para os seguintes factos: por um lado, o recurso, mesmo entre as camadas mais altas, a este tipo

de expediente com o objectivo de gerar moeda; por outro, a importância destes circuitos na transferência dos bens para membros que, embora de classe inferior, dispunham de meios económicos para aceder a estas oportunidades e assim acompanhar as tendências de consumo mais sofisticadas. A segunda notícia data quase de cem anos mais tarde, de 1709, e respeita aos bens de D. Beatriz Mascarenhas Castelo-Branco da Costa, 3ª condessa de Palma e 5ª condessa de Sabugal (1657-1709)⁵⁹. Muito embora se entreveja o desuso, pelo menos entre a aristocracia, dos bancos e dos respectivos adereços, em benefício dos novos equipamentos de sentar estofados e bem mais confortáveis, certo é que o único “*lambel grande barbarisco*”, isto é, da Berberia, que D. Beatriz possuía no antigo palácio Óbidos, foi vendido pelo montante da avaliação, no valor de mil reis, ainda que traçado⁶⁰.

Mas nem mesmo as cadeiras escaparam ao hábito de, também elas, usufruírem daquela que foi, no entender de Artur de Sandão, “uma engenhosa variante de luxo no começo do século XVIII”⁶¹, coincidente com a colocação, sobre o estofado fixo, de uma cobertura móvel, enriquecida pela aposição de passamanarias e, por vezes, de pregaria doirada “para mostrar aspecto de fixação ao móvel e lhe engrandecer o aparato nas solenidades em que servia”⁶². Encontramos a primeira indicação acerca destas “cadeiras de vestir” no inventário dos bens do já invocado D. Luís de Lencastre, datado de 1704, detentor que era de “*Oito capas de cadeiras de veludo carmesim velhas com franjas de retrós e ouro pequenas avaliadas em vinte mil reis*” e mais “*Quatro capas de cadeiras de Damasco amarello da India com franjas de retroz da mesma cor em bom uzo avaliadas em doze mil reis*”⁶³.

Do que é dado compreender, a prática de utilizar capas ao nível do assento e/ou do encosto aplicava-se tanto às tipologias mais convencionais como àquelas que iam surgindo, com especial incidência, no decurso do século XVIII. São vários os registos de cadeiras de braços, cadeiras de assentos e espaldar, cadeiras em cabriolé, tamboretas e canapés guarnecidos com capas. Infere-se que a justaposição de capas se sobrepunha à qualidade e variedade do estofado empregue, já que até as cadeiras em tecidos resistentes e mais sofisticados padecem deste reforço, por vezes em suportes de qualidade inferior. Seria justamente o caso das “*Dezasete cadeiras com braços de madeira de nogueira feitio a franceza com assentos e emcosto estofado de damasco de seda carmezim com cravação de prego de latão dourado com seu canapé irmão com capas de xita guarnecidas com franja de rotola uzadas*”⁶⁴ arroladas em 1795 por ocasião da morte de D. Gerarda da Conceição, mulher do vice-cônsul de Espanha em Portugal. Apesar de Carlos Francisco Prego não elencar o grupo dos nobres titulares residentes na capital, crê-se que o facto de se localizar este exemplo entre o seu acervo patrimonial reflecte procedimentos então vigentes na sociedade de corte, sendo que para a nossa asserção concorre o expressivo montante da avaliação atribuído ao conjunto, no valor

de setenta e cinco mil e seiscentos reis.

O recurso a estes complementos decorativos afigura-se compreensível por motivos de ordem prática, no sentido de proteger do sol e do pó ou disfarçar do possível mau estado de conservação de muitos dos estofos, e até mesmo das respectivas estruturas de madeira, em consequência do desgaste provocado por uma intensa utilização. Seria pelo menos essa a convicção de William Beckford para justificar o facto de “*se fazerem tais atavios*”⁶⁵. Importa todavia lembrar que a adopção deste complemento decorativo constituía uma modalidade rápida e eficaz de mudar a aparência visual dos espaços. Do mesmo modo, a existência das capas encarecia estas peças de mobiliário⁶⁶, cuja avaliação levava em linha de conta a estrutura de madeira mas, também, a componente têxtil, regra geral, mais dispendiosa.

As mesmas variantes, capas e panejamentos, são usadas para cobrir as mesas ou bancas, como surgem identificadas na documentação, quase sempre em tecidos encorpados, como os veludos, os damascos e os brocados, não raras vezes bordados, como aqueles que existiam no palácio dos condes de Redondo na Rua de Santa Marta, à data do falecimento do seu 10º representante, Fernão de Sousa de Castelo-Branco Coutinho e Meneses, em 1707⁶⁷: “*duas bancas de estrado forradas de veludo carmezim bordadas de seda de varias cores com pés de pedra amarelo bem tratadas*”⁶⁸. Embora as alcatifas e até as tapeçarias se prestassem a idêntica função, como sucedia no Paço de Vila Viçosa, já ao tempo de D. Teodósio I⁶⁹, é crível que o seu uso, num âmbito mais generalizado, se tenha circunscrito às centúrias de Quinhentos e Seiscentos. Pelo menos, só na lista que respeita aos bens de D. Beatriz Mascarenhas, 3ª Condessa de Palma (datada de 1709), reconhecemos a indicação explícita a duas alcatifas com esta função, a saber: uma de mesa, nova, e outra de mesa de estrado usada, ambas avaliadas em quinze mil reis⁷⁰.

Ainda neste documento distingue-se, entre outras alcatifas arroladas, uma de bufete “*em bom uzo*” no valor de 12 mil reis a par de alguns panos com o mesmo destino funcional mas pior avaliados⁷¹. Também os bufetes, equivalentes a mesas nas suas versões de maior dimensão e aparato, foram alvo desta modalidade, com particular incidência até meados do século XVIII, porquanto, após 1754, as menções tornam-se mais escassas, dada a emergência das consolas e mesas-consolas⁷². Outras variantes de móveis de pousar, de carácter ostentatório, eram enriquecidas por esta via, mormente, os tremós. Muito embora Carlos Franco apenas encontre registos daquele que se “*afirma como móvel paradigmático do mobiliário de aparato*”, a partir de meados de Setecentos⁷³, certo é que no rol de bens de D. Beatriz Mascarenhas se distinguem “*Dous tremóz lavrados de madrepérola com suas capas ditas*” e “*Dous ditos de pedra com suas capas ditas*”⁷⁴.

Uma vez ponderada a centralidade das camas nos interiores contemporâneos

portugueses (e europeus), na qualidade dos mais importantes e dispendiosos bens de qualquer recheio doméstico é, outrossim, na categoria dos móveis de descanso que se reconhecem os casos que, de forma mais paradigmática, testemunham a ligação entre têxteis e mobiliário. O facto da marcenaria do leito só se ter generalizado em exemplares de certo interesse artístico no século XVII⁷⁵ muito contribuiu para o investimento na ornamentação desta tipologia por via dos adereços têxteis. As armações ou paramentos de cama, como são sobretudo designados nos inventários de bens patrimoniais até ao dealbar do século XVIII, reúnem uma panóplia de panejamentos que literalmente cobrem as estruturas de madeira e configuram-se como os mais impressionantes haveres de aparato no contexto doméstico. Em seda ou em chita, destinados a leitos de estrutura fixa ou portátil, a relevância dos paramentos da cama em relação aos próprios leitos é ainda indiciada pela respectiva avaliação: serve-nos de testemunho o rol patrimonial que ficou por falecimento da Marquesa de Minas no qual se distinguem duas camas de campanha, uma de “*madeira de nogueira ferragem de latam com sua armação de damasco emcarnado a madeira vale 4800 reis e o damasco da armação 20\$000 reis (...)*” e outra “*de tizoura avaliada em dois mil e quattrosentos reis e tem armação de chita que avaliarão em sinco mil reis*”⁷⁶. Como se infere pelos montantes assinalados, o facto de estarmos perante leitos de estrutura desdobrável não impede a sofisticação das armações, as quais eram também elas coordenadas com a roupa da cama. Prova disso mesmo encontra-se numa das camas de campanha de D. Isabel de Castro, 2ª condessa de Assumar (c. 1665-1724)⁷⁷, a qual ostentava “*pavilhão de nobreza branca e cramizim ondeada e guarneçada de nobreza cramizim furta-cores com seu roda-pe e remate em sima e cubertura da mesma cama*”⁷⁸.

Ao longo do arco cronológico em análise, os têxteis não só conservaram o seu prestígio, enquanto símbolos de estatuto, como ainda encontraram novas áreas de exposição nas cada vez mais elaboradas camas⁷⁹. Ainda que a bibliografia consultada não desenvolva o assunto nem os registos encontrados abundem entre a documentação chamada à colação, por vezes também a decoração das cabeceiras dos leitos por via dos têxteis merece intervenções especializadas sobretudo nos exemplares mais aparatosos. Referimo-nos aqui ao painel vertical que remata o topo da cama isolando-a da parede e não aos panejamentos que, sobretudo em tempos mais remotos, assumiam esta função e tomavam idêntica designação no contexto das armações de cama. A par das cabeceiras em tábua, entalhadas com os peculiares balaústres torcidos ou torneados característicos do século XVII, ou entalhadas e douradas ao gosto barroco ou já planas com ornamentação embutida em sintonia com o espírito rococó, durante a centúria de Setecentos também estes elementos podiam ser almofadados e estofados - sendo que os tecidos pesados e as passamanarias que prevaleceram

no reinado de D. João V, “talvez para exteriorização da frivolidade dos possuidores”⁸⁰, deram lugar às sedas claras com ramos lavrados ou a combinações cromáticas de sedas adamascadas⁸¹. No contexto do *corpus* em estudo, atente-se nas duas entradas constantes do inventário de bens que ficaram no Palácio dos Condes da Ribeira Grande à Junqueira, por morte de D. Joana Tomásia da Câmara, em 1782, a saber: um “*forro de humta taboa de cabeceira de cama de damasco cramezim sem forro e muito uzado (...)*” e “*Dois forros de taboa de cabeceira de cama de damasco cramezim virado goarnecidos de galão de retors da mesma cor com bastante uzo (...)*”⁸². Apesar da avaliação destas cabeceiras não apontar para objectos de grande espectacularidade - porventura em virtude do seu estado de conservação deficitário, decorrente de um uso que se crê continuado e, portanto, apreciado - os efeitos alcançados com esta modalidade podiam ser impressionantes, como bem ilustram algumas camas de estado sobreviventes no Reino Unido como a “Melville bed”, da autoria de Daniel Marot (c. 1700), exposta no Victoria & Albert Museum (em Londres) e aquela que ainda permanece *in situ*, em Houghton Hall, concebida por William Kent para Horace Wallpole (1732).

Os casos enunciados testemunham bem os vínculos e a relação subsidiária que perdura entre os móveis e os têxteis até ao final do século XVIII, independentemente do material empregue no seu fabrico ou da dignidade que o enforma. De resto, o mesmo tipo de conexão fazia-se notar noutros contextos de utilização nos quais, tendencialmente, os têxteis sobressaíam. Neste sentido, é digno de nota o recurso a panejamentos têxteis na dupla valência de agentes protectores e de dignificação de pinturas, por via da respectiva encenação. Pelo menos, assim o recorda Beckford, a propósito de um almoço na residência de Fernando Teles da Silva Caminha e Meneses, 3º marquês de Penalva, 6º marquês de Alegrete e 7º conde de Tarouca (1754-1818)⁸³, em Santa Apolónia: ali pôde observar uma “*Sagrada família, na melhor maneira de Rafael (...) colocada em grande espavento sob um dossel de veludo, entre duas mesas debruadas*”⁸⁴. Atendendo ao modo com que os têxteis como que se sobrepunham aos demais objectos, é mais do que compreensível o comentário deste aristocrata inglês, no âmbito da sua passagem por Portugal, no final do século XVIII, a respeito de “*tão bolorenta moda, odiosa em toda a parte, mas particularmente em clima tão sufocante*” como considerava ser o nosso⁸⁵.

Tais exemplos remetem-nos, ainda, para a convivência, num mesmo contexto habitacional (conquanto que não necessariamente no mesmo compartimento), de adereços conotados com tradições mais arcaicas a par de outros em sintonia com as formas contemporâneas de estar e de receber. Este aspecto deixa claro como, no domínio dos têxteis, o processo de renovação do gosto e dos hábitos pode ser lento e anacrónico, na medida

em que a par das novidades e da influência das modas estrangeiras permanece a rotina dos modelos e das práticas antigas⁸⁶. Em todo o caso, os têxteis, pela sua extraordinária versatilidade, prestam-se a estas metamorfoses, adaptando-se e convertendo-se, com sucesso, em novas propostas, em conformidade com outros figurinos. Encontramos eco desta realidade nas memórias de D. Tristão da Cunha Ataíde e Melo, 1º Conde de Povolide (1655-1722)⁸⁷, um homem atento e receptivo às novas tendências, senão vejamos:

Tenho duas pessos de veludo lavrado carmizim, semelhante em tudo irmão ao de trinta almofadas novas que mais tenho, que como se não costumão ja almofadas, servem estas para tamborettes, que se costumão, e ja vinte e quatro delas estão desmançadas para outros tantos tanborettes da moda que comprei ja e tenho estofados (...) Tenho na minha goarda-roupa do dosel dois espelhos e dois bofetes e quatro placas tudo da moda novos emtalhado tudo e doirado, e doze cadeiras de veludo lizo carmizim a moda, novas, o pano do bofete e o dosel de veludo carmizim, e as sinco sanefas das sinco portas e genelas do mesmo veludo, e cortinas de damasco carmizim, e dois vasos de marmor de Italia, e na goarda-roupa piquena dois bofetes, e seis cadeiras de veludo carmizim uzadas, e tem esta caza tãobem sinco portas e jenelas para o que tenho sinco sanefas de veludo lizo carmizim, e cortinas novas de damasco carmizim, mas asim humas como outras cortinas, chegão só ás vergas de pedra, e não as fasquias, como agora se uza, e as sanefas em voltas sobre pao entalhado, de que ja tenho humas poucas comprado, para que com damasco que comprei por tudo a moda⁸⁸.

Na impossibilidade de nos alongarmos com o tema, necessariamente devedor de uma análise aturada em sede própria, afigura-se-nos clara a relevância e o indiscutível protagonismo dos têxteis nos recheios das residências senhoriais lisboetas no decurso dos séculos XVII e XVIII. Tapetes, cortinas, tapeçarias, panos de armar, porteiras, e toda uma miríade de tipologias metamorfoseiam os pavimentos e as superfícies murais, cadenciam o acesso aos sucessivos compartimentos, filtram a luz e cambiam as tonalidades, promovem ambiências intimistas ou festivas, requintadas e sumptuosas. Enfim, os têxteis prefiguram-se como os grandes mediadores dos principais interiores palacianos, cujo desempenho prima não tanto pela originalidade das soluções que oferecem mas pela sua manutenção num extenso arco de tempo, que muito revela acerca de um arreigado gosto da aristocracia portuguesa pelo tradicional *modus vivendi* nacional.

¹ São exemplo os estudos de MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro - *Inventários. Aspectos do Consumo e da vida material em Lisboa nos finais do Antigo Regime*. Lisboa: [s.n.], 1989. Dissertação de Mestrado em Economia e Sociologia Históricas século XV-XX apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; CABIDO, José Jacob - *Reflexões sobre o interior doméstico as mentalidades e os espaços*. Lisboa: [s.n.], 1994. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa; BASTO, Maria Fernanda Silva Lopes Pinto - *A Decoração Interior das Moradias Régias. Uma visão de conjunto entre a Idade Média e o Renascimento*, 3 vols. Lisboa: [s.n.], 2005. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa.

² MONTEIRO, Nuno Gonçalo - Introdução. In MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord. - *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores - Temas e Debates, 2011, p. 10.

³ MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro - *op. cit.*, pp. 69-70. Sobre este assunto leia-se, por exemplo, o estudo de DURÃES, Andreia Durães - Penhoristas do Porto no início do século XVII: Homens, Actividade e Objectos. In SÁ, Isabel dos Guimarães e GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, dir. - *Portas Adentro. Comer, vestir, habitar na Península Ibérica (ss. XVI-XIX)*. Valladolid: Universidade de Coimbra – Universidade de Valladolid, 2010, pp. 251-272.

⁴ MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro - *op. cit.*, p. 69.

⁵ Filho de Tomé de Sousa, Senhor de Gouveia sobre o Tâmega e de sua mulher D. Francisca de Meneses, irmã dos 7º e 8º condes (de Redondo); casou com D. Luísa Simoa de Portugal, filha dos primeiros Condes de Sarzedas.

⁶ ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO (Lisboa), *Orfanológicos*, Letra C, Maço 23, nº 1, *Inventário do Excelentíssimo Senhor Conde de Redondo Fernão de Sousa Coutinho Castel-Branco e Meneses, que se continuou com a Excelentíssima Senhora Condessa do Redondo, viúva do sobredito, Dona Luísa de Portugal, 1707 - 1708*, fls. 65v-66 (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁷ “...ca tal havia antre aqueles, que em este reino nom tinha ùa choça, e ali acertava por pousada grandes casas ladrilhadas com tigelos vidrados de desvairadas coores, e os teitos forrados d’olive com fremosas açoteas cercadas de marmores mui alvos e polidos, e as camas brandas e moles e com roupas de desvairados lavores, como veedes que geralmente sam as obras dos mouros (...) nos outros mezquinhos, que andamos no nosso Portugal polos campos colhendo nossas messes, afadigados com a força do tempo, e aa derradeira **nom teemos outro repouso, senam proves casas, que em comparaçam destas querem parecer choças de porcos**” (negrito nosso); ZURARA, Gomes Eanes - *Crónica da Tomada de Ceuta por el Rei D. João I* (ed. de Francisco Maria Esteves Pereira). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1915, cap. ZXXXVIII, p. 236.

⁸ CARITA, Hélder - *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Lisboa: Ed. Civilização, 1983, p. 19.

⁹ CARRÈRE, J.B. F. - *Panorama de Lisboa no ano de 1796*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989, p. 29.

¹⁰ BECKFORD, William - *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (introd. de Boys Alexander e Trad. de João Gaspar Simões). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 118.

¹¹ CARITA, Hélder - *op. cit.*, p. 125.

¹² MADUREIRA, Nuno Luís - *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 127.

¹³ Cf. Por exemplo, os estudos de FRANCO, Carlos - *O Mobiliário das Elites de Lisboa na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007 e MADUREIRA, Nuno Luís - *Cidade*, 1992.

¹⁴ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra J, Maço 229, nº 3, *Inventário dos bens que ficaram por falecimento da Ilustríssima e Excelentíssima Condessa da Ribeira Grande, D. Joana Tomásia da Câmara e se continua com seu filho o Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde da Ribeira Grande D. Luís da Camara cabeça do casal*, 1782, fls. 31-31v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

¹⁵ Filha e herdeira dos quartos condes da Ribeira Grande, D. Joana casou com seu tio, D. Guido Augusto da Câmara e Ataíde (1718-1770), que assim se tornou 5º conde.

¹⁶ D. João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa era filho de Luís de Vasconcelos e Sousa, 4º alcaide-mor e comendador de Pombal, e de D. Maria de Moura, dama da rainha D. Margarida de Áustria. Casou com D. Mariana de Lencastre, filha dos terceiros condes da Calheta e neta do 1º conde de Castelo Melhor, Rui Mendes de Vasconcelos, para suceder no título conforme a sua vontade. A condessa, depois de enviudar, foi elevada ao título de marquesa. D. Rodrigo da Câmara, , era filho dos segundos condes D. Manuel Luís Baltazar de Câmara (m. 1630) e D. Leonor Henriques de Vilhena, filha do mordomo-mor de D. Filipe I (II de Espanha). Casou duas vezes, a primeira com D. Maria de Faro (1591-1626), filha dos primeiros condes de Vimieiro; e a segunda com D. Maria Coutinho, dama da rainha D. Isabel de Bourbon e filha dos quartos condes da Vidigueira.

¹⁷ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Lera J, Maço 347, nº 9, *Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Conde de Castelo Melhor, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, fez a viúva sua mulher, Condessa de Castelo Melhor, D. Mariana de Lencastre Vasconcelos e Câmara*, 1659, fls. 42v e 58 (Transcrição paleográfica de Lina Oliveira); e *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa*, Procº. nº 3529, *Processo de D. Rodrigo da Câmara, Conde de Vila Franca, preso nos cárceres da Inquisição de Lisboa*, 1651, fl. 72v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

¹⁸ Filho segundo dos segundos condes de Figueiró. Casou em 1694 com D. Madalena Teresa de Noronha, dama da rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo e filha de D. Estêvão de Meneses, 8º senhor da Casa de Tarouca.

¹⁹ ARQUIVO HISTÓRICO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS (Lisboa), Cartório das Casas de Sortelha e Abrantes, Livros nº 65 publ. por SOUSA, Maria Teresa de Andrade e - *Inventário dos bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lencastre 1704*, Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1956, p. 43.

²⁰ Filho de D. João de Sousa e D. Francisca Madalena de Neuvil. Em 1712 casou com D. Luísa de Noronha (1699-depois de 1745), filha dos quartos Condes dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito e D. Maria Josefa de Távora.

²¹ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra M, maço 113, nº 7(A), *Inventário dos bens que ficarão do Excelentíssimo Marquês das Minas, D. António Luís Caetano de Sousa, que se continuou com a viúva, sua mulher, a Excelentíssima Marquesa das Minas D. Luísa de Noronha*, 1768, fl. 107 (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

²² A.N.T.T., *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa*, Procº. nº 3529, fl. 67v.-68.

²³ A.N.T.T., *Arquivos Particulares: Casa de Santa Iria*, Caixa 12, Doc. 124, *Instrumento de ajuste de contas que fez o senhor Conde de Óbidos, Meirinho-mor com os mestres carpinteiro e pedreiro da obra que lhe fizeram num quarto do seu Palácio sito a São João de Deus*, 20 de Dezembro de 1710 (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

²⁴ Filho de D. António de Almeida Portugal, 2º conde de Avintes e Governador do Algarve, e de sua mulher D. Maria Antónia de Bourbon, foi irmão do 3º conde de Avintes. D. Tomás de Almeida (1670-1754) foi o primeiro patriarca de Lisboa com o nome de D. Tomás I (aquando da elevação da sé arquiepiscopal a essa dignidade, em 1716, pelo Papa Clemente XI). Antes fora bispo de Lamego (1706) e mais tarde do Porto (1709). Clemente XII elevou-o ao cardinalato em 1737.

²⁵ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra C, Maço 82, nº 1, *Autos de inventário que se faz dos bens que ficaram por falecimento do Eminentíssimo senhor Cardeal Patriarca, o qual se continua com os Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores Marquês do Lavradio, Principais de Alarcão e Almeida e o Conde de Avintes, seus sobrinhos e testamenteiros*, 1754, fls. 56v.-57v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

²⁶ MESQUITA, Marieta Dá - *História e Arquitectura. Uma proposta de investigação. O Palácio dos Marquês de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*, vol. 1. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, pp. 90-91.

²⁷ Cf. MARQUES, A.H. de Oliveira - *A Sociedade Medieval Portuguesa. Aspectos da vida quotidiana*, 6ª ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010, pp. 110-111.

²⁸ Filha e herdeira de Mem de Sá, Governador do Brasil e de sua mulher D. Guiomar de Faria. Tornou-se condessa de Linhares pelo seu casamento com D. Fernando de Noronha (m. 1608); cf. A.N.T.T., *Armário Jesuítico / Cartório dos Jesuítas*, maço 49, doc. nº 3, *Treslado do inventário que se fez da fazenda que ficou ao colégio de Santo Antão por razão da Igreja nova que nele se faz por falecimento da Sra condessa Dona Filipa de Sá*, 1618, fl. 27v. Agradecemos a Cátia Teles e Marques o facto de generosamente nos ter facultado a transcrição do documento que analisou no seu estudo Os inventários dos bens de D. Filipa de Sá, condessa de Linhares (1542-1618). In *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França - Sessões simultâneas* (1ª edição, CD-Rom). Lisboa: APHA, 2012, pp. 70-76.

²⁹ A.N.T.T., *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa*, Procº. nº 3529, fls. 66v.-67.

³⁰ Sobre este palácio cf. texto no presente volume de ALBERGARIA, Isabel Soares de - *O Palácio dos Câmara aos Mártires – um caso excepcional da opulência seiscentista* e MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *Descobrir a Dimensão Palacina na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*, vol. 2. Lisboa: [s.n.], 2012, pp. 215-217. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

³¹ CLABBURN, Pamela - *The National Trust Book of Furnishing Textiles*. Londres: Viking, 1988, p. 92.

³² Sobre o período de residência de D. João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa neste palácio cf. MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *op. cit.*, pp. 107-114.

³³ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra J, Maço 347, nº 9, fls. 36-36v.

³⁴ COLECÇÃO DA FUNDAÇÃO DAS CASAS DE FRONTEIRA E ALORNA, (Lisboa), *Inventario e Partilhas que se fizerão por morte e falecimento da senhora Donna Madaglena de Castro Marqueira de Fronteira e se fizerão e contenuou com o senhor Dom João Mascarenhas Marquês de Fronteira viuvo que da dita senhora ficou*, Lisboa 2 de Novembro de 1673 publ. por MESQUITA, Marieta Dá - *op. cit.*, vol. 2, Documento 3, p. 51.

³⁵ JOLLY, Anna - *Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2005, p. 211 (Trad. inglesa da Introdução); CLABBURN, Pamela - *op. cit.*, p. 95.

³⁶ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra M, Maço 113, nº 7 (B), *Autos de inventário a que se procedeu por falecimento da Ilustríssima e Excelentíssima Marquesa das Minas, D. Maria da Piedade Francisca Antónia de Sousa [neta de D. António Luís Caetano de Sousa, Marquês das Minas e de D. Luísa de Noronha, Marquesa das Minas], por ordem régia, pelo Desembargador Miguel Carlos Caldeira de Pina*, 1787, fls. 35v. e 36v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

³⁷ Filho primogénito dos segundos condes, D. Pedro de Melo e Castro e D. Isabel de Bourbon (filha dos segundos condes de Avintes). Casou com D. Inês de Lencastre, dama da rainha D. Maria Sofia

Isabel de Neuburgo e filha de D. João de Lencastre, Governador e Capitão-general do Brasil.

³⁸ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra C, Maço 32, nº 5, *Inventário que se faz dos bens que ficaram por falecimento do Ilustríssimo e Excelentíssimo conde das Galveias António de Melo e Castro e que se continuam com sua mulher a Ilustríssima e Excelentíssima condessa do mesmo título D. Inês Josefa Xavier de Melo Breyner*, 1798, fl. 52v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira)

³⁹ JOLLY, Anna - *op. cit.*, p. 233.

⁴⁰ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra C, Maço 82, nº 1, fl. 11.

⁴¹ Era 5º conde da Ilha do Príncipe e filho segundo dos quartos condes da Ilha do Príncipe e irmão do 4º conde. Casou duas vezes, a primeira, em 1735, com sua prima coirmã D. Ana Vicência de Noronha, dama da rainha D. Maria Ana de Áustria e filha de D. Caetano de Melo e Castro, Vice-Rei da Índia; e a segunda, em 1757, com D. Juliana Xavier Botelho, filha dos quartos condes de S. Miguel.

⁴² A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra C, Maço 82, nº 5, *Inventário que se faz dos bens que ficarão por falecimento do Excelentíssimo Conde de Lumiares Carlos Carneiro de Sousa e Faro, o qual se continua com sua filha e genro ao Excelentíssimo D. José de Portugal Gama Vasconcelos e Sousa e a Excelentíssima D. Madalena Gertrudes Carneiro de Sousa e Faro*, 1775-1776, fl. 46v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁴³ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra M, maço 113, nº 7(A), fls. 56v.-57v.

⁴⁴ BROWNE, Claire, *Silk Damask Bed Furnishings in the Early Eighteenth Century*. In JOLLY, Anna, ed. - *Furnishing Textiles. Studies on seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2009, p. 50.

⁴⁵ BASTOS Pinto, FERREIRA, Fernanda e VILLAVERDE, Manuel - “Conjunto Monumental de Santo Antão do Tojal / Palácio da Mitra / Palácio dos Arcebispos”, in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5971 (consultado em 4.6.2014).

⁴⁶ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra C, Maço 82, nº 1, fls. 31-34v.

⁴⁷ CABIDO, José Jacob - *op. cit.*, p. 246.

⁴⁸ Menos ainda expressivos são os palácios cujos recheios têxteis analisámos no presente estudo que sobreviveram ao terramoto de 1755 e persistem na actualidade, muito dificultando qualquer tentativa de ensaio de distribuição dos respectivos programas têxteis.

⁴⁹ MADUREIRA, Nuno Luís - *Cidade*, p. 127.

⁵⁰ C.C.F.A. - *op. cit.*, pp. 27-28.

⁵¹ Filha dos terceiros condes de Penaguião, Francisco de Sá e Menezes e D. Joana de Castro, filha de D. João Gonçalves de Ataíde, conde de Atouguia. Em 1651 casou com D. João de Mascarenhas, 2º conde da Torre e 1º marquês de Fronteira.

⁵² C.C.F.A. - *op. cit.*, p. 51.

⁵³ SOUSA, Maria da Conceição Borges de, e BASTOS, Celina, *Mobiliário - Normas de inventário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p. 74. É pelo menos nesse sentido que interpretamos a descrição relativa a “*huns panos de veludo verde bordado da India do bufete que serve na camara*” entre os bens existentes na residência do 1º marquês de Fronteira; C.C.F.A. - *op. cit.*, p. 52.

⁵⁴ Filho primogénito do 4º duque de Bragança D. Jaime e da sua primeira mulher D. Leonor de Mendoza, filha do duque de Medina Sidónia com quem casou em 1502.

⁵⁵ Sobre esta questão leia-se FERREIRA, Maria João Pacheco - Conforto e Ostentação: Dormir no Paço de Vila Viçosa ao tempo de D. Teodósio I. In HALLETT, Jessica Hallett e SENOS, Nunos, ed., *DE TODAS AS PARTES DO MUNDO, O património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, vol. II Estudos, Lisboa: Tinta da China, 2014 (no prelo).

⁵⁶ MARQUES, A.H. de Oliveira - *op. cit.*, p. 108.

⁵⁷ A.N.T.T., Armário Jesuítico / Cartório dos Jesuítas, maço 49, doc. nº 3, fl. 28v.

⁵⁸ “Vão mais à dita feira, entre brancas e negras e mouras, passante de 50, as quais vão vender todo o género de roupa e pertenças de casas velhas, que são tantas as coisas que a memória as não alcança. E me parece que vale a feira desta roupa velha sessenta mil rs, antes mais que menos”; BRANDÃO, João - *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, (ed. de José da Felicidade Alves). Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 93. Sobre este assunto leia-se FERREIRA, Maria João Pacheco - A conversão e reutilização de peças têxteis. Uma prática comum da sociedade quinhentista Portuguesa. *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa - Escola das Artes, nº 5 (2011) 11-37.

⁵⁹ Filha e herdeira dos segundos e quartos condes dos mesmos títulos, D. João de Castelo Branco da Costa e D. Joana de Castro. Casou, em 1669, com D. Fernando Martins de Mascarenhas, 2º conde de Óbidos (1643-1719).

⁶⁰ A.N.T.T., *Arquivos Particulares, Casa de Santa Iria*, Caixa 10, Doc. 117, *Inventário que se fez por falecimento da Senhora Dona Beatriz Mascarenhas*, 1709, 1º caderno, fl. 1, cl. 1 (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁶¹ SANDÃO, Artur de - *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966, p. 129.

⁶² *Idem* - pp. 129-130.

⁶³ A.H.M.F. - *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴ A.N.T.T., *Feitos Findos: Inventários Post-mortem*, Letra C, Maço 33, nº 5(A), *Treslado do inventário a que se precede dos bens do casal de D. Gerarda Rosa da Conceição esse continua com o viúvo seu marido Carlos Francisco Prego, vice-cônsul da nação espanhola*, 1795, fls. 20-20v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁶⁵ BECKFORD, William - *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶ FRANCO, Carlos - *op. cit.*, p. 117.

⁶⁷ Sobre o período de residência de D. Fernão no palácio de Santa Marta leia-se MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *op. cit.*, pp. 212-214.

⁶⁸ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra C, Maço 23, nº 1, fl. 34.

⁶⁹ Sobre este assunto leia-se FERREIRA, Maria João Pacheco - Panos, toalhas e guardanapos: a roupa de mesa. In HALLETT, Jessica Hallett e SENOS, Nunos, ed. - *op. cit.*

⁷⁰ Cf. A.N.T.T., *Arquivos Particulares, Casa de Santa Iria*, Caixa 10, Doc. 117, 1º caderno, fls. 1, cl. 1 e 2, cl. 1.

⁷¹ *Idem*, fl. 2, cl. 1.

⁷² Sobre este assunto leia-se MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Sousa Paula - *Mobiliário Português de Aparato do Século XVIII. Credências, consolas e tremós*, vol. 1. Porto: [s.n.] 1997. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 5-6; FRANCO, Carlos - *op. cit.*, p. 125.

⁷³ FRANCO, Carlos - *op. cit.*, p. 125.

⁷⁴ A.N.T.T., *Arquivos Particulares, Casa de Santa Iria*, Caixa 10, Doc. 117, 1º caderno, fl. 2, cl. 1. fl. 6.

⁷⁵ Cf. NASCIMENTO J.F da Silva - *op. cit.*, p. 41.

⁷⁶ A.N.T.T., *Orfanológicos*, Letra M, Maço 113, nº 7 (B), fl. 34.

⁷⁷ Filha dos primeiros marqueses de Fronteira e dama da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, tornou-se 2ª condessa de Assumar pelo seu casamento com o detentor deste título, o seu primo D. João de Almeida Portugal (1663-1733). O 3º conde de Assumar, seu filho, foi também o 1º marquês de Alorna.

⁷⁸ A.N.T.T., Orfanológicos, Letra C, Maço 74, n°s 2 e 3, *Inventário que se fez dos bens que ficaram por falecimento da Excelentíssima Condessa de Assumar D. Isabel de Castro, o qual se fez e continuou com o Excelentíssimo Senhor Conde de Assumar D. João de Almeida seu marido por lhe ficarem filhos menores*, 1724, fl. 59v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁷⁹ ROTHSTEIN, Natalie e LEVEY, Santana - Furnishings, c.1500-1780. In JENKINS, David dir., *The Cambridge History of Western Textiles*, vol. I, Cambridge: University Press, 2003, p. 633.

⁸⁰ NASCIMENTO, J. F. da Silva - *Leitos e Camilhas Portuguesas. Subsídios para o seu estudo*. Lisboa: livraria a Nova Eclética - Livraria Olisipo, 1998, p. 55 (1ª ed. 1950).

⁸¹ NASCIMENTO, J. F. da Silva - *op. cit.*, pp. 55, 63, 69.

⁸² A.N.T.T., Orfanológicos, Letra J, Maço 229, n° 3, fls. 31v.-32.

⁸³ Filho dos segundos marqueses D. Eugénia Mariana Josefa Joaquina de Meneses e Silva e o marido primo-co-irmão Manuel Teles da Silva, 6º Conde de Vilar Maior. Casou com D. Maria Rosa de Almeida e, mais tarde, com sua irmã D. Joana de Almeida, filha de D. Luís de Almeida Portugal Soares de Alarcão d'Eça e Melo Silva Mascarenhas, 2.º Marquês de Lavradio e 5.º Conde de Avintes.

⁸⁴ BECKFORD, William - *op. cit.*, p. 52. A referida obra abre o rol de pintura constante do inventário de bens que ficaram por morte de D. Estêvão José de Caminha Meneses e Silva, primeiro marquês de Penalva e 5º conde de Tarouca: “A Sacra Familia, de figuras inteiras em taboa grande bem conservada, espiciozicima(sic.) pintura einextimavel joia do divino talento do grande Raphael de Urbino, foi ditosamente adequerida pelo Excelenticimo Marques de Penalva e estimada, pelo pintor Francisco Vieira como constou pela sua certidão em o preço de sete mil cruzados __2,800\$00”; A.N.T.T., Orfanológicos, Letra M, Maço 173, n° 4, *Autos de inventário dos bens que ficaram do Ilustríssimo e Excelentíssimo Marquês de Penalva, e se continua com a Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Marquesa do mesmo título, por ficar em posse, e cabeça de casal quando das partilhas a sua filha a Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Condessa de Vilar Maior*, 1758 – 1759, fl. 33v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

⁸⁵ BECKFORD, William - *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ Aspecto notado por MADUREIRA, Nuno Luís - *Cidade*, p. 164.

⁸⁷ Filho de Luís da Cunha e Ataíde, Senhor de Povolide. Herdou a casa de seu tio, o conde de Pontével (Nuno da Cunha de Ataíde). Casou, em 1697, com D. Arcângela Maria de Távora, filha dos segundos condes de S. Vicente.

⁸⁸ A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes de Povolide*, Suplemento I: *Memórias do Conde de Povolide*, 1726, vol. I, n° 13, fls. 199-199v. (Transcrição paleográfica de Lina de Oliveira).

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO (Lisboa)

Armário Jesuítico / Cartório dos Jesuítas, maço 49, doc. n° 3, *Treslado do inventário que se fez da fazenda que ficou ao colégio de Santo Antão por razão da Igreja nova que nele se faz por falecimento da Sra condessa Dona Filipa de Sá*, 1618.

Arquivo da Casa dos Condes de Povolide, Suplemento I: *Memórias do Conde de Povolide*, 1726, vol. I, n° 13.

Arquivos Particulares, Casa de Santa Iria, Caixa 10, Doc. 117, Inventário que se fez por falecimento da Senhora Dona Beatriz Mascarenhas, 1709.

Arquivos Particulares, Casa de Santa Iria, Caixa 12, Doc. 124, Instrumento de ajuste de contas que fez o senhor Conde de Óbidos, Meirinho-mor com os mestres carpinteiro e pedreiro da obra que lhe fizeram num quarto do seu Palácio sito a São João de Deus, 20 de Dezembro de 1710.

Feitos Findos: Inventários Post-mortem, Letra C, Maço 33, nº 5(A), Treslado do inventário a que se precede dos bens do casal de D. Gerarda Rosa da Conceição esse continua com o viúvo seu marido Carlos Francisco Prego, vice-cônsul da nação espanhola, 1795.

Orfanológicos, Lera J, Maço 347, nº 9, Inventário dos bens que ficaram por falecimento do Conde de Castelo Melhor, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, fez a viúva sua mulher, Condessa de Castelo Melhor, D. Mariana de Lencastre Vasconcelos e Câmara, 1659.

Orfanológicos, Letra C, Maço 23, nº 1, Inventário do Excelentíssimo Senhor Conde de Redondo Fernão de Sousa Coutinho Castel-Branco e Meneses, que se continuou com a Excelentíssima Senhora Condessa do Redondo, viúva do sobredito, Dona Luísa de Portugal, 1707 - 1708.

Orfanológicos, Letra C, Maço 32, nº 5, Inventário que se faz dos bens que ficaram por falecimento do Ilustríssimo e Excelentíssimo conde das Galveias António de Melo e Castro e que se continuam com sua mulher a Ilustríssima e Excelentíssima condessa do mesmo título D. Inês Josefa Xavier de Melo Breyner, 1798.

Orfanológicos, Letra C, Maço 74, nºs 2 e 3, Inventário que se fez dos bens que ficaram por falecimento da Excelentíssima Condessa de Assumar D. Isabel de Castro, o qual se fez e continuou com o Excelentíssimo Senhor Conde de Assumar D. João de Almeida seu marido por lhe ficarem filhos menores, 1724.

Orfanológicos, Letra C, Maço 82, nº 1, Autos de inventário que se faz dos bens que ficaram por falecimento do Eminentíssimo senhor Cardeal Patriarca, o qual se continua com os Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores Marquês do Lavradio, Principais de Alarcão e Almeida e o Conde de Avintes, seus sobrinhos e testamenteiros, 1754.

Orfanológicos, Letra C, Maço 82, nº 5, Inventário que se faz dos bens que ficarão por falecimento do Excelentíssimo Conde de Lumiares Carlos Carneiro de Sousa e Faro, o qual se continua com sua filha e genro ao Excelentíssimo D. José de Portugal Gama Vasconcelos e Sousa e a Excelentíssima D. Madalena Gertrudes Carneiro de Sousa e Faro, 1775-1776.

Orfanológicos, Letra J, Maço 229, nº 3, Inventário dos bens que ficaram por falecimento da Ilustríssima e Excelentíssima Condessa da Ribeira Grande, D. Joana Tomásia da Câmara e se continua com seu filho o Ilustríssimo e Excelentíssimo Conde da Ribeira Grande D. Luís da Camara cabeça do casal, 1782.

Orfanológicos, Letra M, Maço 113, nº 7 (B), Autos de inventário a que se procedeu por falecimento da Ilustríssima e Excelentíssima Marquesa das Minas, D. Maria da Piedade Francisca Antónia de Sousa [neta de D. António Luís Caetano de Sousa, Marquês das Minas e de D. Luísa de Noronha, Marquesa das Minas], por ordem régia, pelo Desembargador Miguel Carlos Caldeira de Pina, 1787.

Orfanológicos, Letra M, maço 113, nº 7(A), Inventário dos bens que ficarão do Excelentíssimo Marquês das Minas, D. António Luís Caetano de Sousa, que se continuou com a viúva, sua mulher, a

Excelentíssima Marquesa das Minas D. Luísa de Noronha, 1768.

Orfanológicos, Letra M, Maço 173, nº 4, *Autos de inventário dos bens que ficaram do Ilustríssimo e Excelentíssimo Marquês de Penalva, e se continua com a Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Marquesa do mesmo título, por ficar em posse, e cabeça de casal quando das partilhas a sua filha a Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Condessa de Vilar Maior*, 1758 – 1759.

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, Procº. nº 3529, *Processo de D. Rodrigo da Câmara, Conde de Vila Franca, preso nos cárceres da Inquisição de Lisboa*, 1651.

FONTES IMPRESSAS

BECKFORD, William - *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (introd. de Boys Alexander e Trad. de João Gaspar Simões). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

BRANDÃO, João - *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, (ed. de José da Felicidade Alves). Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

CARRÈRE, J.B. F. - *Panorama de Lisboa no ano de 1796*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.

SOUSA, D. António Caetano de - *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Lisboa: Regia Officina Sylviana, 1745-1752.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

BASTOS Pinto, FERREIRA, Fernanda e VILLAVERDE, Manuel - “Conjunto Monumental de Santo Antão do Tojal / Palácio da Mitra / Palácio dos Arcebispos”, in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5971 (consultado em 4.6.2014).

ESTUDOS

BASTO, Maria Fernanda Silva Lopes Pinto - *A Decoração Interior das Moradias Régias. Uma visão de conjunto entre a Idade Média e o Renascimento*, 3 vols. Lisboa: [s.n.], 2005. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa.

BROWNE, Claire, *Silk Damask Bed Furnishings in the Early Eighteenth Century*. In JOLLY, Anna, ed. - *Furnishing Textiles. Studies on seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2009, pp. 47-58.

CABIDO, José Jacob - *Reflexões sobre o interior doméstico as mentalidades e os espaços*. Lisboa: [s.n.], 1994. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

CARITA, Hélder - *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Lisboa: Ed. Civilização, 1983.

CLABBURN, Pamela - *The National Trust Book of Furnishing Textiles*. Londres: Viking, 1988.

FERREIRA, Maria João Pacheco - A conversão e reutilização de peças têxteis. Uma prática comum da sociedade quinhentista Portuguesa. *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa - Escola das Artes, nº 5 (2011) 11-37.

___ Conforto e Ostentação: Dormir no Paço de Vila Viçosa ao tempo de D. Teodósio I. In HALLETT,

- Jessica Hallett e SENOS, Nunos, ed., *DE TODAS AS PARTES DO MUNDO, O património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, vol. II Estudos, Lisboa: Tinta da China, 2014 (no prelo).
- ____ Panos, toalhas e guardanapos: a roupa de mesa. In HALLETT, Jessica Hallett e SENOS, Nunos, ed. - *DE TODAS AS PARTES DO MUNDO, O património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, vol. II Estudos, Lisboa: Tinta da China, 2014 (no prelo).
- FRANCO, Carlos - *O Mobiliário das Elites de Lisboa na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- JOLLY, Anna - *Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2005.
- MADUREIRA, Nuno Luís - *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro - *Inventários. Aspectos do Consumo e da vida material em Lisboa nos finais do Antigo Regime*. Lisboa: [s.n.], 1989. Dissertação de Mestrado em Economia e Sociologia Históricas século XV-XX apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MARQUES, A.H. de Oliveira - *A Sociedade Medieval Portuguesa. Aspectos da vida quotidiana*, 6ª ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.
- MARQUES, Cátia Teles - Os inventários dos bens de D. Filipa de Sá, condessa de Linhares (1542-1618). In *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França - Sessões simultâneas* (1ª edição, CD-Rom). Lisboa: APHA, 2012, pp. 70-76.
- MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Sousa Paula - *Mobiliário Português de Aparato do Século XVIII. Credências, consolas e tremós*, 3 vols. Porto: [s.n.] 1997. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- MESQUITA, Marieta Dá - *História e Arquitectura. Uma proposta de investigação. O Palácio dos Marquês de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*, 3 vols. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva - *Descobrir a Dimensão Palacina na primeira metade do século XVIII. Titulares, a corte, vivências e sociabilidades*, 2 vols. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord. - *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores - Temas e Debates, 2011.
- NASCIMENTO, J. F. da Silva - *Leitos e Camilhas Portuguesas. Subsídios para o seu estudo*. Lisboa: livraria a Nova Eclética - Livraria Olisipo, 1998 (1ª ed. 1950).
- ROTHSTEIN, Natalie e LEVEY, Santina - *Furnishings, c.1500-1780*. In JENKINS, David dir., *The Cambridge History of Western Textiles*, vol. I, Cambridge: University Press, 2003, pp. 631-657.
- SÁ, Isabel dos Guimarães e GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, dir. - *Portas Adentro. Comer, vestir,*

habitar na Península Ibérica (ss. XVI-XIX). Valladolid: Universidade de Coimbra – Universidade de Valladolid, 2010.

SANDÃO, Artur de - *O Móvel Pintado em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1966.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de, e BASTOS, Celina, *Mobiliário - Normas de inventário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

SOUSA, Maria Teresa de Andrade e - *Inventário dos bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lencastre 1704*, Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1956.

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins, dir. - *Nobreza de Portugal*. Lisboa: Ed. Zairol, 1989 (1ª ed. 1960).

ZURARA, Gomes Eanes - *Crónica da Tomada de Ceuta por el Rei D. João I* (ed. de Francisco Maria Esteves Pereira). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1915.



Palavras-chave
leilões de móveis;
mobiliário
oitocentista;
casas senhoriais;
artes decorativas;
Rio de Janeiro

Keywords
auctions
of furniture;
19th century
furniture;
manor houses;
decorative arts;
Rio de Janeiro

Resumo/Abstract

Sumptuoso leilão de ricos móveis...

Um estudo sobre o mobiliário das casas senhoriais oitocentistas
no Rio de Janeiro por meio de leilões

O presente trabalho pretende apresentar levantamento e análise dos leilões de móveis e demais objetos decorativos ocorridos ao longo do século XIX no Rio de Janeiro, a partir dos anúncios publicados nos principais jornais da cidade.

Sumptuous auction or rich furniture...

*A study about the 19th century furniture of manor houses
in Rio de Janeiro through auctions*

This paper intends to present and analysis of auctions of furniture and other decorative objects occurred throughout the nineteenth century in Rio de Janeiro, from advertisements published in the major newspapers of the city.

Marize Malta. Professora Doutora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando no ensino e na pesquisa acerca dos artefatos oitocentistas, a condição decorativa e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções, sob a luz da história da arte, cultura visual e material. É autora do livro *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro* (Mauad X, 2011) e participe de vários livros em co-autoria. marizemalta@eba.ufrj.br

Sumptuoso leilão de ricos móveis...

Um estudo sobre o mobiliário das casas senhoriais oitocentistas no Rio de Janeiro por meio de leilões

Marize Malta

As casas senhoriais não teriam se configurado sem seus recheios (Ilustração 1), sem os equipamentos móveis que permitiram que famílias permanecessem em seus interiores e usufríssem de sua condição espacial. Os móveis, peças que cumprem importante papel de manter pessoas em um lugar, assessorar as práticas sociais e estar em estreita proximidade com seus usuários, por carregarem a natureza da mobilidade e da eventualidade, acabam preteridos dos estudos que assumem a ideia de perenidade e de imobilidade como princípios de valor e análise. Poucas são as histórias da arte e da arquitetura que contemplam suas apreciações.

Compreender a anatomia dos interiores das casas senhoriais no Rio de Janeiro envolve, inevitavelmente, o estudo dos móveis e objetos que povoavam seus espaços e os tornaram únicos. Porém, a dificuldade em se certificar da compatibilização com os interiores em que se encontram e de sua organização espacial, somada à pouca documentação a eles relacionada, levam a quase inexistência de pesquisa a esse respeito. Pouco se sabe sobre os móveis das casas senhoriais no Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro oitocentista, como cidade capital do Império e da República, lidava com uma mobilidade significativa de população residente. As idas e vindas de famílias de origens diversas, brasileiras ou estrangeiras, promoviam a necessidade frequente de aquisição e de descarte dos trastes que preenchiam as casas. Praticamente todos os dias, móveis eram comprados e vendidos¹. Mesmo que a demanda pelos novos tenha sido crescente durante o século XIX, o que justifica o aumento de profissionais envolvidos com fabricação e negociação, o comércio de móveis de segunda mão foi muito significativo. Na década de 1860, contava-se com uma média de 35 lojas de móveis e 100 oficinas de marcenaria na cidade. Na década seguinte, o número de oficinas se manteve, em média, mas as lojas passaram para em torno de 50, nos anos 70, e para 100, no final da década de 1880.

Ilustração 1
Salão de recepção do
palacete Abrantes,
situado à Praia de
Botafogo, pertencente à
época ao Comendador
Carlos de Araújo e
Silva, que o recebeu
por herança do irmão,
o Sr. Visconde de Silva,
Barão do Catete, que
desposara em segundas
núpcias a viúva do
Marquês de Abrantes.

Fonte: *Renascença*,
revista mensal de letras,
sciencias e artes, Rio de
Janeiro, ano 3, n.31,
setembro 1906.



Maria Helena Ochi Flexor, em sua obra, *Mobiliário baiano*², lembra que os marceneiros não vendiam apenas móveis novos, mas igualmente os usados e que o hábito de compra e venda de trastes de segunda mão foi corrente até o período da República³.

A forma mais corrente de se desfazer dos trastes da casa se dava por meio de leilões, cujas ofertas eram publicadas diariamente nos jornais locais. Para aqueles que partiam para outras terras, mudando-se de cidade ou de país, ou por falecimento, o artifício dos leilões era um meio usual para se desfazer da maioria dos bens, móveis ou imóveis. A prática estava tão incorporada no cotidiano da população do Rio de Janeiro, que era mote para caricaturas, como a de Henrique Fleiuss, na *Semana Illustrada* (Ilustração 2), ou tomada emprestada para tema de folhetim, como podemos ver no trecho abaixo transcrito:

A casa da fazenda em leilão apresentava esse aspecto desolador de uma vivenda deshabitada, d'onde parece que com a ausencia ou a perda de seus donos se ausentou a vida, o movimento, e até esse calor benéfico do lar, que perde imediatamente a morada em abandono, como todo o corpo d'onde se aparta o espirito, que é a força, a seiva e a luz da existencia.

A mobilia, em methodica desordem, não estava collocada, como em outro tempo, em lugares apropriados aos seus diferentes usos, porém classificada, numerada, dividida em lotes, com essa regularidade monotona que exige a fiscalisação da lei, e imprime a todo este conjunto de



Ilustração 2
Ilustração de capa da
Semana Illustrada,
retratando um leilão
– Henrique Fleiuss.
Semana Illustrada, n.31,
1861.
Fundação Rui Barbosa.

objectos variados o character lugubre das formalidades de um cemiterio.

A nenhum talvez dos que se achavão presentes impressionou tanto como a mim esta solidão glacial, que torna a morada do homem em uma sepultura; pois que todos passavão com indiferença por diante d'esses objectos, movidos apenas pela curiosidade que costuma despertar o interesse do favoravel ensejo de uma especulação mais ou menos vantajosa⁴.

Assim descreve o personagem literário suas impressões acerca de um leilão de móveis, que se desenvolveria na casa onde os objetos estiveram a acompanhar seus donos por alguns anos. As impressões dão conta de diversos fatores, tanto sentimentais, quanto comerciais, apontando como os móveis ficavam dispostos para o pregão a fim de favorecer os interesses pela compra de certos agrupamentos e também alertam para a divergência da configuração de quando permaneciam em uso. Os móveis não estavam mais nos seus lugares apropriados, nas disposições esperadas para serem usados e olhados no dia a dia de seus donos. O folhetim, publicado no *Jornal das Famílias*, se passa em meados de 1860 e aponta para uma prática corrente de compra e venda de móveis.

Os leilões eram meio para compra e venda de muitos itens, não necessariamente de bens usados. Leiloavam-se terrenos, cavalos, animais, madeiras, charutos, escravos, vestimentas, joias, tecidos, dentre tantas outras mercadorias. Os agentes de leilões eram

nomeados. Havia leis que regiam essas nomeações, assim como exigências, obrigações, procedimentos e valores de comissões. Conforme Decreto de n.858 de 10 de novembro de 1851, para ser agente de leilão era exigido possuir mais de 25 anos de idade e mais de um ano de domicílio no mesmo endereço, não sendo permitida a função ao sexo feminino nem àqueles que não podiam ser comerciantes. O leiloeiro era um cargo dependente de nomeação e estava submetido ao Tribunal do Comércio. No 23º artigo do referido decreto, demandava-se que todo e qualquer objeto a ser arrematado deveria ter seu estado e sua qualidade declarados, “principalmente quando pela simples intuição não puderem estas circunstâncias ser conhecidas facilmente pelos compradores”⁵, bem como peso, medida, quantidade e valor. Tal exigência, passível de ser considerada fraude ou omissão culpável, caso houvesse negligência, levou à prática dos catálogos, registros em que os bens a serem leiloados vinham discriminados. Para garantir a necessária publicidade da venda, ampliar a concorrência para bons lances de compra e planejar boa margem de lucro, tornaram-se frequentes os anúncios em jornais de ampla circulação, como Gazeta de Notícias, Jornal do Comércio e Diário do Rio de Janeiro⁶.

Em 1844 foram listados 9 leiloeiros no Almanak Laemert (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro). Dez anos depois, já constavam 13 agentes de leilões matriculados. A partir daí, a cada ano, as variações numéricas não se alteravam muito. Em 1864, computavam-se 16 leiloeiros no Rio de Janeiro. Na década de 1870, viam-se, em média, 15 leiloeiros assinalados, número que foi decrescendo na década de 1880, chegando, em 1884, a 10 agentes anunciados. Na década de 1890, houve um aumento considerável, pois dos 13 leiloeiros mencionados em 1891, chegou-se ao número excepcional de 41 agentes em 1898, caindo para 29 em 1900.

Até a década de 1850, boa parte dos leiloeiros apresentava nome estrangeiro, como J.J. Dodsworth, Lawrie & Morgan, Campbell & Greenwood, Carlos Taniere. Daí por diante, os leiloeiros locais predominaram, como A. Cibrão, um dos mais destacados até a década de 1880, a partir do momento em que Affonso Nunes, J. Dias e Assis Carneiro imperaram até o final do século⁷.

No Almanak de 1860, Prosper Philigret, situado à rua Direita, nº 6, proclamava: “Faz leilão todos os dias, e se encarrega dos leilões particulares, como de prédios, escravos, móveis, etc.”⁸. Os anúncios de serviços de leiloeiros – as notabilidades comerciais – eram raros no Almanak, à exceção de José Joaquim Coelho de Castro Bittencourt, o qual se dedicava principalmente ao leilão de prédios e escravos na década de 1870⁹, apontando para o fato de que nem todos se dedicavam à venda de móveis. Antonio Pimenta Guimarães, conhecido como A. Pimenta, também se destacou, com notabilidade, no Almanak Laemmert de 1897,

quando avisava da prática comercial de 26 anos em leilões públicos de prédios, móveis, terrenos, fazendas e mercadorias de qualquer espécie¹⁰. Tendo em vista que seus nomes circulavam quase que diariamente nos jornais, junto aos leilões, os leiloeiros já contavam com significativa propaganda de seus serviços, o que se tornava dispensável investir em propaganda nos almanaques.

Pelos jornais, os anúncios de leilões eram frequentes, quase diários, ofertando lotes de mercadorias (provavelmente para casas comerciais ou mesmo pequenas fábricas), carregamentos de navios (os paquetes), víveres e escravaria. O leiloeiro G. G. Davies, em 1860, anunciava leilão de cadeiras americanas de madeira de fantasia, douradas, com assento e encosto de palhinha e de madeira, bem como cadeiras de balanço, que se encontravam desmontadas em caixas de uma dúzia¹¹. Os móveis não serviam apenas para mobiliar casas. Pelo menos os “bons magníficos e sólido móveis”¹² eram considerados “seguro emprego de capital”¹³. Muitos compravam móveis de particulares em leilões para revender em suas lojas.

Ladeando os anúncios de leilão, havia pequenos reclames de venda¹⁴ ou mesmo aluguel (menos frequente) de móveis ou instrumentos musicais, como pianos e harpas. Geralmente, restringiam-se a uma pouca quantidade, um pequeno lote ou um conjunto: “Vende-se dous lindos aparadores para sala de jantar e um rico candelabro de bronze galvanizado; na rua da Imperatriz n°44”¹⁵. Na última década do século XIX, alguns anunciantes indicavam o preço das mercadorias:

VENDEM-SE: guarda-vestidos de vinhático, 50\$ e 60\$; guarde-prata de dito, 60\$; guarda-roupa com taboleiros, 30\$; mesas elásticas, 30\$ e 40\$; cama de vinhático, 25\$ e 30\$; ditas de solteiro, 12\$; ditas de cerejeira com grade, 10\$; berço de mogno, 6\$; cadeiras austríacas, 3\$; ditas de balanço, 15\$; toilette, 16\$; guéridon de vinhático, 8 \$, na rua da Alfândega n. 193¹⁶.

Em alguns casos, os anúncios eram em forma de notícias e sintetizavam os leilões que ocorreriam naquele dia:

Fazem-se hoje os seguintes leilões:

Às 41/2 horas da tarde, na rua da Alfandega 326, de moveis e outros objectos pertencentes ao finado Manoel Pinto;

Às 4 horas á rua da Saude 107, de fazendas e roupa feita;

Á mesma hora, na rua de S. Joaquim (Botafogo), de mobílias, etc.

Às 10 ½ horas, na rua de S. Francisco da Prainha n.5, de gêneros seccos e molhados, armação, etc;

Às 11 horas na rua de D. Manoel 4, de fazendas, roupa feita, armação, etc;

À mesma hora, na rua do Sabão 86, de drogas e outros artigos.¹⁷

Se nos reclames de compra e venda os preços vinham assinalados, no caso dos leilões, os valores não costumavam ser apresentados no jornal, mas era comum o alerta da impossibilidade de reserva ou de lance mínimo. O usual, contudo, era dizer que “Tudo será vendido por conta de quem pertencer e a quem mais oferecer”¹⁸.

Outros itens acompanhavam as ofertas de móveis chamados genericamente de objetos de casa, como espelhos, pianos, louças, porcelanas, cristais, vidros, trem de cozinha. Para o último quartel do XIX, ornamentos, bibelôs, enfeites eram anunciados, mostrando o quanto os itens do decorativo ganhavam importância e povoavam significativamente os interiores das casas finiseculares.

Dentre as peças ditas artísticas, figuravam tapeçarias, esculturas, quadros e gravuras, com e sem molduras, com ou sem pedestais, que foram sendo designadas com frequência a partir de meados do século XIX, tornando-se as descrições cada vez mais específicas, como conteúdos e autores das obras, nas décadas de 1880 e 1890. Em leilão de 4 de fevereiro de 1851, a mando da viúva do senador Costa Barros, o anúncio mencionava “gravuras em molduras douradas, entre as quais o retrato de D. Pedro I”¹⁹. Já outro em 1896, realizado na rua do Catete, 10, de propriedade do engenheiro Manoel Maria de Carvalho, vinha no catálogo especificado, dentre outras obras de arte: “2 bellas pinturas a oleo (cajus e carambolas), originaes de Jany”; “1 bella pintura a óleo sobre tela, paysagem original de Fiusa”; “2 lindas pinturas a oleo, marinhas originaes de W. Bark”; “2 lindas pinturas a oleo sobre tela, moldura dourada, paysagens originaes de R. Walter”; “1 rica pintura a oleo sobre madeira, original de Rodolpho Amoêdo (Villa Nova de Gaya)”²⁰.

Quando o conjunto dos itens pertencia a uma só pessoa, os leiloeiros mais econômicos anunciavam apenas “Todos os gêneros, utensílios e móveis existentes na casa”²¹ ou “Toda a coleção de móveis de sua residencia”²². Boa parte dos leilões acontecia na casa dos proprietários, mas havia casos de pregões no estabelecimento do leiloeiro, em armazéns ou em lugares alugados: “Leilão de moveis / Espelhos, quadros, louças, crystais, joias, etc. / etc. etc. / Hoje / no armazem de / Joaquim da Costa Guimarães / Às 11horas / 99 Rua do Hospicio 99”²³.

Toda vez que um conjunto de destaque chegava ao mercado, os anúncios tomavam maior espaço na coluna, com uso de letras grandes, continham descrições detalhadas sobre as peças e eram publicados com antecedência, repetindo a oferta por vários dias seguidos até o dia do leilão, quando a lista completa, o chamado catálogo, era publicada no jornal ou

distribuído no local do leilão. Pregões do tipo “genuíno e esplêndido leilão de riquíssimos móveis”²⁴, “esplêndido leilão de sumptuosos móveis”²⁵, “sumptuoso leilão de ricos móveis”²⁶ antecipavam as maravilhas que poderiam ser encontradas para a compra.

Alguns anúncios de leilões apontavam para os destaques da oferta, principalmente quando se incluíam coleções, a exemplo da pinacoteca de Albino de Oliveira Guimarães, abaixo mencionada:

Importante leilão de / PREDIO, MOVEIS E PINTURAS, / sendo o prédio o elegante e grandioso palacete, sito á / 98 Rua de S. Clemente 98. / Os moveis: uma rica e sumptuosa collecção do que há de mais esplendido e bem / escolhido e as pinturas a mais rica galeria que se encontra no Rio de Janeiro, contendo / quadros dos mais afamados mestres da escola antiga e moderna / ROBERTO GREY / Autorisado pelo Illm. e Exm. Sr. Commendador ALBINO DE OLIVEIRA / GUIMARÃES que com sua Exma. família parte para a Europa / VENDE EM LEILÃO / HOJE / QUINTA FEIRA 25 DO CORRENTE /(Dia santificado) / ÀS 10 HORAS DA MANHÃ.²⁷

Normalmente, os leilões que continham coleções de obras de arte também incluíam móveis ricos que costumavam ambientar edifícios refinados, caso do palacete da rua São Clemente, hoje o Museu Casa de Rui Barbosa. Assim, arquitetura, recheio e coleção formulavam uma coerência qualitativa, reforçada pela reputação do leiloeiro a quem foi delegado o processo.

De certo, o mais importante leilão ocorrido na cidade foi o do espólio da família imperial, banida após a proclamação da República, o denominado leilão do Paço de São Cristóvão²⁸. Milhares de móveis e objetos foram postos à venda, em um processo que levou meses e envolveu 18 pregões. As peças compradas na ocasião foram reaparecendo em décadas posteriores, como podemos observar no anúncio do leilão ocorrido em 21 de maio de 1917:

Grandioso e excepcional leilão – a 21 de maio ás 5 horas da tarde em ponto (intransferível). Rarissimos e sumptuosos moveis – Antiquissimos e históricos. Reliquias reaes e imperiais do mais apurado gosto e valor inestimável, algumas antiquíssimas, muitas das quaes fizeram parte do mobiliário dos Palacios Imperiaes de S. Christovão, Santa Cruz e Guanabara, pertencentes a D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II, Princeza D. Izabel, D. Amelia de Leuchtemberg (primeira Imperatriz do Brasil) e do mobiliário do Palacio de Nova Friburgo (Cattete) hoje residência do Presidente da Republica (onde se encontra o complemento de mobília do Salão Mourisco). - Virgilio Lopes Rodrigues – Escritorio: Rua da Assembéia, 65.²⁹

Nesse caso, os antigos proprietários e a antiguidade das peças qualificavam os objetos, independentes de sua serventia. Entretanto, no geral, os leilões especificavam as tipologias dos móveis ofertados, o que permite observar usos, costumes e preferências de cada década nas casas senhoriais do Rio de Janeiro oitocentista.

As tipologias de móveis foram se modificando ao longo do século, dando ideia dos móveis que predominavam no recheio das casas. Na década de 1830, dominavam nos leilões mesas elásticas (para 24, 26, 30 pessoas), marquesas, lampiões, camas de casados grandes e pequenas, secretárias, cantoneiras, toucadores, mesas de encosto, de chá, de jogos, além de cadeiras, sofás, aparadores, cômodas e pianos, comuns ao longo de todo o século XIX. Há incidência significativa de proprietários estrangeiros, como o Sr. P. A. Kielchen, que residia no Largo da Assembleia, sobrado novo defronte do Paço, cujo leilão foi realizado por J. J. Dodsworth que anunciou: “Sortimento de moveis: armários para livros e roupas, cômodas, mesa redonda dita para chá, e costura, de jogo de gamão, almarios para insetos, cadeiras ditas de encosto, sofás de crina e palhinha, cama grande com cortinado para crianças”³⁰. Outro exemplo é o do Sr. Guilherme Harrison, morador da rua da Alfândega, 38, cujos bens leiloados por Dosdworth foram: “Porção de móveis, entre os quais: mesa de jantar de jacarandá para 24 pessoas, um guarda roupa de dito, um aparador de mogno, cadeiras de dito feitas na Inglaterra, uma dita elástica de patente, sofás, mesas de jogo, cômodas, lavatórios, armários, espelhos, porcelana, lampiões e cristais”³¹.

Marquesas e móveis em palhinha ainda eram muito usados na década de 1850, contrapondo-se aos divãs, poltronas e sofás estofados que surgiam aqui e ali. Já aparecem diferenciações de armários, como guarda-roupa e guarda-vestidos. Ao lado das camas de madeira, aparecem as de ferro. Mesas de cabeceiras e mesas redondas passam a ser mais comentadas. Bidês, banheiras, cadeiras e caixas de retrete começam a aparecer e a acompanhar os indefectíveis lavatórios. Os pianos aparecem em praticamente todas as listas, mencionados os das marcas Pleyel, Launé, Collard, A. Berd, Broadwood. Passa a se fazer menção das procedências estrangeiras de alguns móveis, como camas francesas, espelhos franceses, mesa inglesa, cadeiras americanas, cadeiras italianas, mesa romana e, em menor grau, a especificação do estilo, como cadeira gótica e mobília a Luís XV. Acompanhando os móveis, são citados quadros, vasos, jarros de flores, castiçais, mangas, lustres, relógios, tapetes e, em praticamente todas as listagens, aparecem espelhos. Frente às listagens de leilão da década de 1850, os interiores das casas no Rio de Janeiro acolhiam maior variedade de móveis e de objetos decorativos.

Na década de 1870, verificamos venda de móveis para a sala de jantar, designados por guarda-prata, aparadores, guarda-comida, guarda-louças, além de mesa e cadeiras. Nesse



período são frequentes as cadeiras austríacas com balanço, mas ainda anunciadas cadeiras de medalhão com assento e encosto de palhinha.

Benjamin Constant, professor e militar, um dos articuladores da República, sem gozar de condições financeiras confortáveis, comprou alguns de seus móveis em leilões. Pelo menos há três faturas de compras de móveis em leiloeiros diferentes no arquivo do museu-casa que leva seu nome. Em 6 de janeiro de 1877, arrematou uma mobília de jacarandá medalhão com 18 itens, do leiloeiro Antonio J. P. Cibrão (Ilustração 3a e 3b). Em 24 de agosto de 1878 comprou do agente de leilões João de Souza Siqueira um guarda-casaca com porta de espelho (125\$000). Por esses móveis, pagou o carro de 12\$000. Em 13 de julho de 1886, Benjamin pagou ao leiloeiro Assis Carneiro (Francisco de Assis Chagas Carneiro Junior) a quantia de 264\$600 por um toilette de mogno (60.000), uma biblioteca de mogno (72.000) e uma secretária (120.000), incluída a quantia de 12\$600 para o leiloeiro. Como dito na nota de Assis Carneiro, “Comprou a leilão em dinheiro pagavel no acto da entrega”.

Para a década de 1880, a menção aos conjuntos mobília de salão e mobília para sala de visitas se evidencia. Adjetivos como elegante, artístico se destacam. Permanecem as designações das cadeiras de balanço e cadeiras austríacas. Já aparecem os aparelhos de jantar, as porcelanas e louças de toda espécie, cristal, tapeçarias e cortinas, às vezes sublinhando a procedência, mostrado no leilão das peças de Elisio Anedda, ocorrido em 1888: “Móveis, bronzes, porcelana da Índia e do Japão, estatuas e biscuit, terracota e bronze, quadros, cristais baccarat, etc.”³².

Ilustração 3

a) Conjunto de assento em medalhão, composto por canapé, cadeira com braço e sem braço, em jacarandá e palhinha. Museu Casa de Benjamin Constant. Fotografia da autora.
b) Recibo de compra de mobília em leilão de Antonio Cibrão, por Botelho de Magalhães (Benjamin Constant Botelho de Magalhães), em 6 de janeiro de 1877. Museu Casa de Benjamin Constant.

Será somente na década de 1890 onde veremos de forma recorrente uma maior especificidade das características das peças, uma ampliação da variedade de itens e menção frequente a objetos de arte, e uma certa menção ao luxo, a exemplo de: “Móveis de luxo, quadros a óleo de bons artistas conhecidos, cristais, prata, chrystofles, etc”³³; “Móveis, porcelanas, tapeçarias, pintura a óleo, estátuas de mármore e bronze, bibelots diversos, etc.”³⁴; “Importante leilão de superiores móveis constando de magnifica e solida mobilia de palissandro e bois-rose para salão de visita, do afamado fabricante Moreira Santos. Elegante mobilia de canella ciré, para salão de jantar do mesmo fabricante”³⁵.

A denominação de estilos de móveis passou a ser evidenciada, sendo comum a menção a Francisco I, Luís XIV, Luís XV, Maria Antonieta, ou o pouco mencionado, mas dito “estyllo Pedro II”³⁶ ou o curioso “estyllo bébé”³⁷. As cadeiras austríacas ou mobília austríaca continuavam em voga.

Os têxteis, mais diversificados, eram empregados nas cortinas, tapetes e estofados, em sedas, pelúcias (de seda), cetins, veludos, damascos, tapetes aveludados. Alguns anúncios e catálogos, além de denominar o tecido, detalhavam a procedência: “cortinas de filó bordado com galerias e sanefas de damassé de seda e lã indiana”³⁸; “Finíssimas cortinas e reposteiros de tecido oriental e guipure”³⁹, “Cortinas de linha bordada com galerias e sanefas de damassé lavrado. Reposteiro de damassé lavrado”⁴⁰; “mobilia Luiz XV, dourada e estofada de veludo de Genova”⁴¹; “Grupo estyllo bébé, estofado e forrado de brocatel de seda lavrada e guarneido de veludo. Grupo dourado feito de bambu com assento estofado e forrado de pelucia bordada a matiz”⁴².

Na década de 90, os conjuntos continuavam mencionados, por vezes com a quantidade anotada – “boa mobília de óleo com 17 peças para sala de visitas”⁴³ ou simplesmente “grupo estofado e forrado de seda”⁴⁴. A novidade da década de 1890 foram os móveis e artigos orientais, especialmente japoneses (cortinas estilo oriental, móvel bijoux japonês, biombos, jarrões), que fizeram frente ao mobiliário de gosto francês. Predominavam os móveis em palissandro. Cadeiras de fantasia, étagères, dunquerques/dunkerques, guéridons, chiffonier, cabides de bambu, porta-chapéus eram frequentes. Voltava a aparecer o guarda-prata, mas nada se comparava ao porta-bibelôs com menção quase infalível.

Na medida em que os itens em casa cresciam em quantidade, os anúncios de leilão priorizavam a multiplicidade e qualidade das mercadorias ofertadas. Em leilão realizado por Assis Carneiro, em 17 de abril de 1895, na rua de Catumby, 17, ofertava-se espelho de cristal, pinturas a óleo, gravuras, estatuetas, cadeiras douradas, porta-bibelôs, mesas japonesas, porta-álbum, biombo, móveis para sala de jantar, cadeiras austríacas, máquina de costura, porcelanas e cristais, eletroprata, fogão, bateria para cozinha⁴⁵. Muitos dos



Ilustração 4
Salão de Música da Casa
de Rui Barbosa, à rua
São Clemente, Botafogo,
com biombo
e porta-bibelôs em
estilo japonês.
Revista O Tempo,
15/01/1924.
Fundação Casa
de Rui Barbosa.

itens recebiam adjetivos como lindo, finas, bonitas, belas, mas não deveriam pertencer a proprietário com certa posição social, tendo em vista que seu nome sequer era mencionado e os objetos não apresentavam nomes de estilos ou nacionalidades.

SUMPTUOSO LEILÃO / de / RICOS MOVEIS /SOBERBOS ESPELHOS / de crystal com molduras / douradas / RICAS MOBILIAS / douradas, estofadas de seda / lavrada / QUADROS / com finas gravuras / ANTIGA E RARA PENDULA DE BOULE / BRONZES LEGÍTIMOS /Elegante piano / de érable do afamado auctor / Erard / RICOS VASOS / de crystal Baccarat / TAMBORETES / de legitima porcellana / chinesa / SOBERBOS LUSTRES / de crystal / SUPERIORES CORTINAS / de filó bordado com galerias / douradas / AUTHENTICAS MESAS RENAISSANCE /de jacarandá esculpturadas / SOLIDAS ESTANTES / de mogno e vinhático para / livros / ANTIGO COFRE / de vieux-chêne, com rica / esculptura / ESPLENDIDA MOBILIA / de vieux-chêne ricamente es- / cupturada para bureau / OPTIMAS VITRINAS⁴⁶.

Dependendo da importância do lote, o anúncio se destacava na mancha gráfica do jornal, tomando a largura de duas colunas e com letras de variadas tipologias e de grande

dimensão. As peças ganhavam especificidades e autorias e é notável a quantidade de itens que acompanham os móveis:

IMPORTANTÍSSIMO LEILÃO / DE / SUMPTUOSOS / MOVEIS / MAGNÍFICO PIANO DE PALISSANDRE / MEIA CAUDA / DO AFAMADO FABRICANTE ERARD, INTEIRAMENTE NOVO / Soberbas mobílias de noyer doré, estofadas de tecido verda- / deiro Aubusson, e imitação de Gobelin, em seda / ESPLENDIDA GALERIA DE QUADROS A OLEO / Originaes de Vespasiano, Garabás, Decio Villares, F. Mon- / teiro, Amoêdo, Fachinetti, Aurelio, etc. / FINÍSSIMAS AQUARELAS E GRAVURAS / RIQUÍSSIMO / MOVEL BIJOU DE SALON / DE BOIS-FER, COM ENCRUSTAÇÕES DE MARFIM E MADREPEROLA / IMPORTANTE TAPETE / LEGÍTIMO AUBUSSON / Rico espelho de crystal bisauté / COM MOLDURA DOURADA / RAROS JARRÕES DE PORCELLANA SATZUMA / LINDA COLLECÇÃO DE BIBELOTS / Ricas estatuetas de biscuit e bronze / ELEGANTES COLUNAS DE NOGUEIRA / SUPERIOR PORTA-CHAPÉOS DE NOGUEIRA / Ricas cortinas de damasco de linho / ÓPTIMOS REPOSTEIROS DE TECIDO PERSA / ELEGANTE MOBILIA / DE POIRIER-ÉBANO / DELICADO MOVEL BIJOU DE NOGUEIRA⁴⁷.

Nos últimos anos do XIX e início do XX, muitos móveis eram referidos por seu estilo. Os mais citados: estilo Umberto I, Henrique XI, Manuelino, Renaissance, estilo oriental, Maria Antonieta. O nome do fabricante também denota sobrevalor, como por exemplo: “1 soberba mobília de palissandre embutido de bois-rose com guarnição em alto relevo (do afamado fabricante Moreira Santos), constando de 2 dunkerques com portas de espelho, 1 sofá, 2 cadeiras de braço e 12 cadeiras, ao todo 17 peças”⁴⁸.

As tipologias de móveis continuaram na década de 1890, como a incidência de móveis e objetos japoneses. Começa a aparecer a menção a antigos donos: “Vaso de bronze legítimo dourado a fogo, com ricos ornatos e figuras em relevo (pertenceu ao ex-imperador)”⁴⁹. Alguns móveis ganham uso bem específico, como mesa para fumantes⁵⁰.

A partir da denominação da madeira dos móveis é possível perceber preferências. Durante todo o século XIX mogno, vinhático e jacarandá predominavam e, para as últimas décadas, a peroba também passa a ser citada no rol das madeiras nacionais. A partir da década de 1870, passam a concorrer as de nome francês, palissandre e érable. No mesmo período, despontam madeiras douradas (mais em espelhos) e os estofados em “rica mobília dourada estofada e forrada de brocatel de seda azul”⁵¹. Na virada do século, a variedade se instala, ampliando os tipos de madeira para canela, canela-cirée, noyer-ciré, poirier-ébano, cerejeira, carvalho, raiz de vinhático, bambu japonês, além de muitos móveis dourados. Nos leilões de

1900, o jacarandá passa a ser menos citado, mas a peroba e o vinhático continuam em alta.

Nos catálogos em que se mencionavam os cômodos onde os móveis se encontravam, é possível verificar nomenclaturas correntes. Em leilão do dia 4 de setembro de 1875, autorizado por Luiz Alexandre Rezard, residente à rua do Itaipu, n.83, os cômodos registrados foram: coqueira, quarto de banho, despensa, cozinha, quarto de engomar, corredor, sótão, sala de jantar, varanda, quarto, gabinete, quarto de vestir, alcova, sala de visitas. No leilão na casa do conselheiro Manuel Antonio Duarte de Azevedo, os cômodos citados foram: cozinha, sala de jantar, terraço, quarto, quarto de crianças e, no sobrado, alcova, dormitório, gabinete, salão, gabinete particular, salão nobre e visitas⁵². Em leilão de 3 de janeiro de 1880, no segunda andar da rua da Ajuda, casa do Sr. José Francisco Franco, que se retirava com a família para o interior, os cômodos mencionados foram: cozinha, sala de jantar, primeiro quarto, segundo quarto, sala de recreio, dormitório da sala de visitas, sala de espera, sala de visitas⁵³. Em leilão que seria realizado em 6 de janeiro de 1890, dos bens de Manoel José de Oliveira Figueiredo, que residia na rua da Luz (próximo à rua Haddock Lobo, hoje no bairro da Tijuca), que se retirava para Europa, os ambientes apontados foram: jardim, quarto de banho, quarto de criado, sala de engomar, cozinha, despensa, sala de jantar, quarto, segundo quarto, dormitório, salão de visitas⁵⁴. Em leilão de 23 de junho de 1896, de bens do engenheiro Manoel Maria de Carvalho, residente à rua do Catete, nº 10, o catálogo era dividido pelos seguintes cômodos: cozinha, banheiro, saleta, passagem, escada, pavimento superior (quarto), 1º dormitório, passagem, 2º dormitório, 3º dormitório, 4º dormitório, passagem, saleta, sala de visitas. Assim, podemos observar as nomenclaturas em uso, número e tipologia de cômodos, mas sem ter a garantia de se compreender a totalidade dos cômodos. Algumas ausências, como não aparecer nas listas uma sala de jantar, ou reduções, ou a demarcação de poucos cômodos (salão, dormitórios e sala de jantar⁵⁵), indicam que só se registravam os lugares onde peças estavam expostas para venda, podendo existir cômodos vazios, cujos móveis não foram postos em leilão ou estavam agrupados em outros compartimentos da casa.

Se após a Primeira Guerra Mundial, frente a um período de recessão, a prática dos leilões diários e de todos os tipos de mercadoria desacelerou, não desapareceram de todo. Os jornais continuavam a anunciar e a publicar os catálogos de leilões especiais, normalmente de espólios de gente de renome, no caso de Rui Barbosa. Assim anunciava o Jornal do Comércio do dia 21 de dezembro de 1924, um domingo:

Terça-feira, 23 do corrente, às 5 horas da tarde. Sensacional leilão dos móveis e mais objetos de arte que guarnecem o palacete do 134, Rua São Clemente. Residência do inolvidável

Conselheiro Rui Barbosa.

Julio Monteiro Gomes – Avenida Rio Branco 183, Fones Central 41 e 2300. Honrado com a preferência da distinta família Rui Barbosa venderá em leilão, terça-feira, 23 do corrente, às 5 horas da tarde à Rua São Clemente, 134 – Botafogo.

O catálogo dividia os lotes a serem leiloados pelos espaços em que as peças estavam localizadas e se apresentavam na seguinte sequência: jardim, garagem e, dentro da casa, com a denominação de pavimento superior, os seguintes cômodos foram mencionados: banheiro e copa, sala de almoço, hall, salão de banheiro, banheiro, sala de leitura, primeiro dormitório, secretaria, salão japonês, salão de recepção. Essas denominações não equivalem a todos os cômodos existentes, porque eram bem mais numerosos, nem as identificações são as usualmente empregadas pelas pessoas da casa⁵⁶.

Além da denominação dos ambientes, cada objeto ou conjunto de objetos recebia um número de modo a facilitar identificação - procedimento comum em leilões. Os itens descritos totalizaram o número de 386, o que não equivalia ao número total de peças, pois cada número do catálogo englobava um único objeto, um par, uma quadra ou outra quantidade de peças.

Nessa relação de itens decorativos, podemos observar quais peças foram descartadas pela viúva de Rui Barbosa, Maria Augusta, que consentiu se desfazer delas, provavelmente por não serem compatíveis com seu gosto pessoal. Tendo que se mudar para casa significativamente menor, Maria Augusta teve que fazer escolhas, descartando o que não caberia em dimensão nos novos ambientes e, principalmente, o que não era de seu agrado. Ao confrontar os objetos contidos em seu espólio com a listagem do leilão de Rui Barbosa, os objetos que permaneceram de posse de Maria Augusta sugerem o que era realmente apreciado por ela naquele momento. Por oposição, os itens do leilão de 1924 apontariam para, pelo menos, três possibilidades: eram objetos de gosto mais antigo, já fora de moda; eram coisas que tinham relação mais estreita com Rui Barbosa, seja como homem público ou por gosto particularmente seu; eram artefatos sem valor afetivo para a família.⁵⁷ A listagem mostraria, por conseguinte, aquilo que era de gosto mais afim com Rui Barbosa e de um tempo passado.

Observemos o quantitativo de algumas peças: 9 cache-pots; 37 ânforas; 16 tapetes; 25 aparelhos de iluminação; 10 guarnições de janelas/portas, que compreendiam varões, sanefas, reposteiros, cortinas; 45 estátuas e estatuetas, além de 12 bibelôs (10 eram pequeninos capacetes de guerra). Placas e medalhões eram quase 20, pinturas e gravuras somavam 11. Para assentar as esculturas de maior porte havia 27 pedestais, predominantemente em

mármore. Acompanhando essas obras, ainda poderia se contar com cache-pots, potiches, jarras e ânforas que totalizaram quase 50 peças de diversos tamanhos. Havia 13 grupos de móveis, correspondendo quase totalmente a conjunto de assentos, sendo o restante guarnição para sala de jantar e dormitório. Móveis avulsos contaram 100. Somando essa quantidade considerável de obras com as peças que permaneceram em família, podemos imaginar como era significativo o número de itens próprios para enfeitar a casa.

A circulação de móveis usados aponta para uma prática de compartilhamento de bens que, pelo que tudo indica, parecia se distanciar do apego ou da valorização de uma posse, sentimento corrente no século XIX. Por outro lado, não parece que a compra em leilões tenha sido hábito próprio só dos pobres ou remediados que, sem possibilidades financeiras, valiam-se dos preços inferiores de móveis fora de moda ou desgastados. Muitos móveis de segunda mão eram de excelente qualidade e ainda estavam em plena moda. Pessoas de posses ou com situação financeira confortável vendiam e compravam peças em leilão.

Como lembra o título de uma das peças de Martins Pena, escrita em 1845, *Quem casa, quer casa*, para habitá-la, era preciso recheá-las com móveis e outros apetrechos para tornar a vida administrável e agradável, ainda mais diante da perspectiva de se construir um lar, esse lugar que toma sentido no século XIX. Sem objetos que preenchessem as casas vazias, um lar não se constituiria, nem sentimentos e sociabilidades poderiam se desenvolver sem o suporte das materialidades. Diante de um século em que as individualidades tomaram consciência, as interioridades se refletiam em personalidades e encontravam na imagem dos ambientes um de seus intérpretes, quanto mais itens reunidos em um ambiente interior, melhores condições se estabeleceriam para alcançar semelhança com a complexidade da consciência do ser nos oitocentos. Frente a esse desafio, muitas casas acolheram, paulatinamente ao longo do século XIX, uma multidão cada vez mais densa de apetrechos, detalhes, referências matéricas e visuais.

Dos leilões com descrições sucintas das primeiras décadas do XIX, passou-se a catálogos extensos e com identificações minuciosas. Ao apontar para autorias, procedências, estilos, acabamentos especiais, permitiu-se dotar de especificidade cada item oferecido para venda, ganhando eles próprios perfis de individualidades, como se ao serem postos em contato com alguns donos, fossem assumindo caráter e qualidades pessoais. De mão em mão, de posse em posse, cada objeto leiloado, vendido e comprado foi criando uma vida social, tornando-se mais que recheios e construindo sua própria história.

¹ Outras situações de venda de móveis, que ocorriam com certa frequência, se davam em caso de liquidação de negócios e falência, quando bens eram vendidos por ordem judicial.

² FLEXOR, Maria Helena Occhi – *Mobiliário baiano*. Brasília:IPHAN/Programa Monumenta, 2009. Disponível na internet.

³ Em Salvador, esse comércio se concentrava na ladeira da Misericórdia. Frente a essa prática concorriam os leilões, geralmente de espólios. FLEXOR, *ibid.*, p.82.

⁴ ACHARD - *Um leilão na roça*. Jornal das Famílias, Rio de Janeiro, p.292-293, out. 1864.

⁵ Artigo 23. Decreto n.858 de 10 de novembro de 1851.Tribunal do Comércio da capital do Império. In: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da corte e província do Rio de Janeiro para o ano de 1852. Rio de Janeiro, Laemmert, 1852, p.123-127.

⁶ O presente trabalho contou com a colaboração dos alunos de graduação do curso de História da Arte e Composição de Interiores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que cursaram minhas disciplinas em 2014-1, os quais realizaram o levantamento dos anúncios e catálogos dos leilões nos periódicos. Agradeço a todos pelo empenho e compromisso, mesmo diante das dificuldades decorrentes de paralização de transportes rodoviários e greve em arquivos e bibliotecas públicas.

⁷ Em anúncios levantados na *Gazeta de Notícias*, apareceram os seguintes nomes de leiloeiros: 1830-34 – J.J. Dodsworth, Lawrie & Morgan, Samuel Southam, Ottani, Feraudy, Bouchon e Tanieri, Carlos Cannell; na década de 1850 – Carlos Taniere, Campbell & Greenwood, Frederico Guilherme, J.J.Dodsworth; nos anos de 1870 – A.M. Souza Menezes, A. Cibrão, P.L. Ferreira Travassos, Joaquim da Costa Guimarães; entre os anos de 1875 e 1876 – Antero Schutel, A. Cibrão, M.P. Bastos Junior; para a década de 1880 – H. Rossigneux, Affonso A. Nunes, Miguel R. Guimarães (atuava também em Niterói), Alfredo Corrêa, Abreu Mello, A. Cibrão, Assis Carneiro, Roberto Grey, Enéas Pontes, J. Dias; para a década de 1890 – Villa Bella, Assis Carneiro, J. Dias, A. de Pinho, A. Cunha, Domingos Ferreira Mendes, Samuel Horta, F. Faria, M. Coimbra, Julio Klier, Miguel Barbosa, A. Pimenta, A. L. Magalhães, Alfredo Batalha, H. Rossigneux, Roberto Grey, Affonso A. Nunes.

⁸ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da corte e província do Rio de Janeiro para o ano de 1860*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1860, p.123.

⁹ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro de 1873 a 1877*.

¹⁰ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da corte e província do Rio de Janeiro para o ano de 1897*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1897, p.988.

¹¹ *Jornal do Commercio*, 30 de setembro de 1860, p.4.

¹² Leilão de móveis e plantas à rua General Polydoro, realizado por Alfredo Corrêa. *Gazeta de Notícias*, 8 de novembro de 1882.

¹³ *Idem, Ibidem*.

¹⁴ Pelos periódicos, as propagandas alertavam os leitores dos sortimentos que as casas comerciais ofereciam, instigando o consumo e atraindo a visita ao estabelecimento. Por exemplo, no *Jornal do Comércio* de 13 de janeiro de 1861, registrava-se: “Papéis pintados para forrar salas a 700, 800 e 1\$000 a peça. Pelos preços acima continuam-se a vender os bem conhecidos papéis pintados da fábrica de S. Christovão, no depósito da mesma. 13 A Rua dos Ourives 13 A”. *Jornal do Commercio*, 13 de janeiro de 1861, p. 4. Outra fonte inestimável de pesquisa pode ser encontrada nas propagandas, em que é possível notar a variedade de itens ofertados para o preenchimento dos lares, os discursos de

persuasão e aqueles itens preferidos pelo mercado.

¹⁵ *Jornal do Commercio*, 10 de janeiro de 1860, p.4.

¹⁶ *Jornal do Commercio*, 4 de janeiro de 1890, p.6.

¹⁷ *Diário de Notícias*, 16 de agosto de 1870.

¹⁸ Leilão realizado por A. Cibrão à rua da Quitanda, 10. *Gazeta de Notícias*, 5 de novembro de 1875.

¹⁹ Leilão realizado por Campbell & Greenwood dos bens da viúva do senador Costa Barros. *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de fevereiro de 1851, p.4.

²⁰ Leilão dos bens de Manoel Maria de Carvalho, residente à rua do Catete, 10, realizado por J. Dias. *Jornal do Commercio*, 23 de junho de 1896, p.6.

²¹ Leilão dos bens de Sebastião José da Silva, residente à rua da Alfândega, 112, anunciado por A.M.Souza Menezes. *Diário de Notícias*, 13 de março de 1871.

²² Leilão dos bens de Exma. Senhora, residente na rua de S. Pedro, Niterói, realizado por Affonso A. Nunes. *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1885.

²³ *Diário de Notícias*, 18 de abril de 1872.

²⁴ *Jornal do Commercio*, 25 de setembro de 1860.

²⁵ *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1892.

²⁶ *Jornal do Commercio*, 1º de janeiro de 1890.

²⁷ *Jornal do Commercio*, 25 de março de 1886.

²⁸ SANTOS, Francisco Marques dos. O Leilão no Paço de São Cristóvão. In: *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, v.1, p.152-316, 1940.

²⁹ *Jornal do Commercio*, 21 de maio de 1917.

³⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 1º de março de 1831.

³¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de maio de 1834.

³² Leilão dos bens de Il Signor Elisio Anedda, à rua do Passo da Pátria, 7, Niterói, realizado por Affonso A. Nunes. *Gazeta de Notícias*, 30 de maio de 1888.

³³ Leilão realizado por M Coimbra à Travessa S. Francisco de Paula, 1, Penha. *Gazeta de Notícias*, 25 agosto de 1895.

³⁴ Leilão dos bens de Srs. Cambiaso & C., à rua do Ouvidor, 58, realizado por A. de Pinho. *Gazeta de Notícias*, 10 de julho de 1895.

³⁵ Leilão de bens de ilustre cavaleiro, à rua Voluntários da Pátria, 7, Botafogo, realizado por Domingos Ferreira Mendes. *Gazeta de Notícias*, 24 de abril de 1895.

³⁶ “Lindos dukerques e cadeiras de pallissandre, estylo Pedro II”. Leilão dos bens do Sr. Dr. Alfredo Lopes da C. Moreira, à rua Barão de Petrópolis, Rio Comprido, realizado por Assis Carneiro. *Gazeta de Notícias*, 12 de janeiro de 1895.

³⁷ “Elegante grupo, estylo bébé, estofado e forrado de setim grénat”. Idem, *ibidem*.

³⁸ Leilão dos bens de Isabel Toledo, à rua Silva Manuel, 69, realizado por Assis Carneiro. *Gazeta de Notícias*, 18 de julho de 1896.

³⁹ Leilão dos bens do Sr. Major Emilio Roguet, à rua Firmo de Moura, 2, São Cristóvão, realizado por Assis Carneiro. *Gazeta de Notícias*, 4 de maio de 1895.

⁴⁰ Leilão de bens de família que se retira da capital, à rua Colina, 16, Estácio de Sá, realizado por Assis Carvalho. *Gazeta de Notícias*, 14 de novembro de 1896.

⁴¹ Leilão dos bens do Sr. Almirante Barão de Tefé, à rua Payssandu, 57, Botafogo, realizado por J. Dias. *Gazeta de Notícias*, 14 de maio de 1895.

⁴² Leilão dos bens de Isabel Toledo, à rua Silva Manuel, 69, realizado por Assis Carneiro. *Gazeta de*

Notícias, 18 de julho de 1896.

⁴³ Leilão realizado em 30 de maio de 1895, à rua do General Carvalho, 12 A, por Samuel Horta. *Gazeta de Notícias*, 29 de maio de 1895.

⁴⁴ Leilão à rua D. Marciana, Botafogo, por F. Faria, *Gazeta de Notícias*, 8 de janeiro de 1897.

⁴⁵ Leilão à rua de Catumby, 17, bairro de Catumby, por Assis Carneiro. *Gazeta de Notícias*, 15 de abril de 1895.

⁴⁶ *Gazeta de Notícias*, 1º de janeiro de 1890.

⁴⁷ *Gazeta de Notícias*, 2 de dezembro de 1891.

⁴⁸ Leilão realizado em 26 de abril de 1895 por Domingos Ferreira Mendes.

⁴⁹ Leilão realizado em 22 de junho de 1900 por J. Dias. *Gazeta de Notícias*, 20 de junho de 1900.

⁵⁰ Leilão realizado em 06 de dezembro de 1900, por A. Pinheiro. *Gazeta de Notícias*, 3 de dezembro de 1900.

⁵¹ Leilão realizado por Antero Schuytel, à rua Paysandú, 19, autorizado por uma exma. Família que se retira para fora. *Gazeta de Notícias*, 8 de novembro de 1875.

⁵² *Jornal do Commercio*, 5 de outubro de 1875.

⁵³ *Jornal do Commercio*, 3 de janeiro de 1880.

⁵⁴ *Jornal do Commercio*, 6 de janeiro de 1890, p.3.

⁵⁵ Leilão dos bens de família que se retira da corte, residente à rua da pedreira da Glória, nº57, no bairro do Catete, realizado por A. Cibrão. *Gazeta de Notícias*, 18 de outubro de 1882.

⁵⁶ No livro sobre Rui Barbosa escrito pelo seu mordomo, as nomenclaturas dos cômodos não se remetem a salão de banheiro, sala de leitura, salão japonês, secretaria.

⁵⁷ Descartamos a inclusão da possibilidade da venda de peças menos valiosas e da família ter ficado com as obras mais caras, pois no leilão se encontravam várias coisas de valor.



